KAZIM TAŞKENT KLASİK YAPITLAR DİZİSİ

Walter Benjamin

PASAJLAR

Çeviren: Ahmet Cemal



dördüncü baskı

Pasajlar- Walter Benjamin

KÂZIM TAŞKENT KLASİK YAPITLAR DİZİSİ

Walter Benjamin

PASAJLAR

Çeviren: Ahmet Cemal



dördüncü baskı

... Çalışmanın bütününe yakın bölümünde kendine özgü ve "mozayik" yöntemi diye adlandırılabilecek bir yöntemi uygulayan Benjamin, bütün bir dönemin kültür tarihini, genelde dikkat edilmeyen ayrıntılardan (döşeme biçimlerinden, giysilerden, akşam saatlerinin iş dönüşü kalabalığından, dedektif romanlarından, sokakların ışıklandırılmasından vb.) yola çıkarak, geliştirdiği kavramları ve dünya görüşünü "yaşayan" bir organizmanın kalıbı içerisinde sergiler. "Pasajlar"ın bu kitapta toplanan metinleri, Walter Benjamin'in kendi öngörmüş olduğu, ama kendisi hayattayken basım aşamasına gelemeyen düzenlemeye sadık kalınarak bir araya getirilmiştir.

KÂZIM TAŞKENT KLASİK YAPITLAR DİZİSİ

Çeviren: Ahmet Cemal

Yapı Kredi Yayınları - 306 Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi - 8

Pasajlar / Walter Benjamin Özgün adı: *Das Passagenwerk*

Çeviren: Ahmet Cemal

Redaksiyon: Enis Batur

Kitap Editörü: Barış Tut

Kapak Tasarımı: Mehmet Ulusel

Baskı: Şefik Matbaası

1. Baskı: İstanbul, Aralık 1993 4. Baskı: İstanbul. Ocak 2002 ISBN 975-363-133-2

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. Yapı Kredi Kültür Merkezi İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 80050 İstanbul Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23 http://www.yapikrediyayinlari.com e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr İnternet satış adresi: http://www.estore.com.tr/bulvar/yky

İçindekiler

Pasajlar- Walter Benjamın 1

İçindekiler 5

Çevirmenin Notu 6

Ahmet Cemal 7

“Pasajlar Yapıtına Giriş* 7

Tarih Kavramı Üzerine 28

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı 39

Önsöz 39

Sonsöz 60

Notlar 62

XIX. Yüzyılın Başkenti Paris 72

Sonuç 88

Charles Baudelaire; Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair 90

Notlar 161

Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine 175

Notlar 210

İlk Taslaklar 222

Açıklamalar 233

Notlar 240

Xıx. Yüzyıl Paris Pasajları 242

Çevirmenin Notu

Walter Benjamin'in *Pasajlar (Passagenwerk*) adlı başyapıtı için kanımca en doğru nitelendirmelerden birini, Benjamin'in tüm eserlerini basıma hazırlayan Rolf Tiedemann, şu sözlerle yapmıştır: "Kimi kitaplar vardır, daha kitap niteliğiyle bir varlık kazanmazdan önce bir yazgıya sahip olurlar: Benjamin'in tamamlanamadan kalmış *Pasajlar'ı* için de durum böyledir..."

Gerçek şu ki, Benjamin'in yaşamının önemli bir bölümü boyunca üzerinde çok yoğun çalıştığı bu eser, hiçbir zaman "kitaplaşamadı"; bu bağlamdaki çalışmalarına 1927 yılında başlayan Benjamin, eserin nasıl bir kapsam taşıması gerektiği ve hangi bölümlerin böyle bir bütüne gireceği konusunda zaman zaman fikir değiştirdi. Toplanan malzeme dağarcığının yılların akışı içersinde çok zenginleşmesi, ama yazarın bu malzemeyi yine de yeterli bulmayışı ve bazı metinlere son şeklini verme işini bekletmesi, bu arada başta Adorno ve G. Scholem olmak üzere, döneminin çeşitli düşünürleriyle yaptığı fikir alış-verişinin etkisiyle de bazı değişikliklere gitmesi, eserin "kitaplaşmasını" engelledi. Benjamin'in 1940 yılında, Fransa-ispanya hududunda, Nazilerin eline düşme korkusuyla yaşamına kendi eliyle son vermesiyle birlikte, *Pasajlar ın* tamamlanması olanağı da ortadan kalkmış oldu.

Rolf Tiedemann'ın da kendi yazısında belirttiği gibi bugün *Pasajlar*'dan elimizde yalnızca bitirilebilen bölümlerle, Benjamin'in eserin genel düzenine ilişkin olarak çeşitli yazışmalarında verdiği ipuçları bulunmaktadır.

Pasajlar'ın Türkçe çevirisini hazırlarken, parçaların bir araya getirilişinde, çeşitli ipuçlarını da titizlikle değerlendirerek, yazarın öngördüğü ve öngörmüş olabileceği düzenlemeye sadık kaldım. Sözü edilen ipuçları konusunda, Tiedemann'ın "Giriş" yazısında ayrıntılı bilgi bulunmaktadır. Bu arada -olası bir yanlış anlamayı önlemek için- bir noktayı belirtmek istiyorum. Almanya'daki Suhrkamp Yayınevi'nce 1983 yılında yayımlanan ve *Das PassagenWerk* başlığını taşıyan iki ciltlik eser, Benjamin'in -zaten bitmeden kalan- eseri değil,

fakat bu esere ilişkin -notlardan, alıntılardan, bazı tamamlanmış metinlerden oluşma- malzemeyi kapsamaktadır.

Anılan giriş yazısında *Pasajlar*'a ilişkin yeterince bilgi verildiğinden, ben çeviriye ilişkin bir noktayı belirtmekle yetinmek istiyorum. Bu kitapta yer alan Baudelaire çalışmalarındaki şiirler, Baudelaire'in şiir üslubunu aslına sadık olarak yansıtma savıyla değil, Benjamin'in de seçiminde etkili olan ağırlık noktası doğrultusunda, içeriklerin belirgin kılınması amacıyla çevrilmiştir; bu nedenle çevirilerde Baudelaire'in lirizminin bütün öğeleri aranmamalıdır. Bu çeviriler, yabancı dillerde "çalışma çevirisi" denen türdendir.

Adorno'nun, "bu tamamlanmamış haliyle bile eşsiz bir kültür tarihi" diye nitelendirdiği *Pasajlar'la* birlikte, düşünce yaşamımızda Benjamin'in değerlendirilebilmesi bakımından önemli bir malzeme açığı daha kapatılmış olmaktadır.

Ahmet Cemal

“Pasajlar Yapıtına Giriş*

Rolf Tiedemann

Kimi kitaplar vardır, daha kitap niteliğiyle bir varlık kazanmazdan önce bir yazgıya sahip olurlar: Benjamin’in tamamlanamadan kalmış *Pasajlar Yapıtı (Passagenwerk)* için de durum böyledir. Adorno 1950’de yayımlanan bir makalede bu yapıttan ilk söz ettiğinden bu yana yapıt çevresinde bir sürü söylence oluşturulmuş. 1966’da Benjamin’in “Mektuplar”ından iki ciltlik bir seçkinin yayımlanması, bu söylencelere yeni bir malzeme kaynağı oluşturdu; bu mektuplarda yazarın amaçladığı yapıta ilişkin çok sayıda açıklama bulunmakla birlikte, bunlar eksiksiz olmadığı gibi kendi aralarında tutarlı da değildir. Böylece Benjamin’e ilişkin ve birbiriyle rekabet konumundaki çeşitli yorumların, Benjamin’in entelektüel fizyonomisinden kaynaklanan bilme-

*** Rolf Tiedemann, bu giriş yazısını kendisi tarafından yayına hazırlanan *Pasajlar Yapıtı (Passagen-Werk)* için kaleme almıştır. (Bak. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk,* cilt I-II, Frankfurt am Main 1982). Anılan yapıt, bu giriş yazısında da açıklandığı gibi, *XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris’in* yanı sıra, Benjamin’in ölümünden sonra bulunan ve *Pasajlar Yapıtı’nın* hazırlık çalışmaları niteliğindeki bütün notları kapsamaktadır. 1354 kitap sayfası tutan bu notların tamamının, yayına hazırladığım *Pasajlar* düzenlemesine alınabilmesi elbet olanaksızdı. Ancak Benjamin’in anılan yapıtının bütününe ilişkin çok değerli bilgiler içermesi nedeniyle, Tiedemann’ın giriş yazısını benim düzenlememin de başına koymayı yararlı buldum. Tiedemann’ın yazısındaki çeşitli atıflar, yukarda tam referansını verdiğim yapıta aittir. Ana kaynağa atıfta bulunmaları nedeniyle, bunları da metinden çıkarmamayı uygun gördüm. (Ç.N.)**

celeri çözer umuduyla atıflarda bulundukları bir yapıt çevresinde birbiriyle son derece çelişen bir dizi söylenti yaygınlaşabilmişim Gelgelelim sözü edilen umut, aldatıcı da olabilir; *Pasajlar Yapıtı’nın* fragmanları, böyle bir umudu gerçekleştirmek yerine, Faust’un: “Burada bazı bilmecelerin çözülmesi gerekir”ine Mephisto’nun verdiği yanıtı verebilir: “Ama kimi yeni bilmeceler de ortaya çıkabilir.” Fragmanların yayımlanmasının bir amacı da, *Pasajlar Yapıtı’na.* ilişkin söylentilerin yerine sonunda yapıtın kendisini geçirmektir.

Benjamin’in on üç yıl süreyle, yani 1927’den öldüğü yıl olan 1940’a kadar üzerinde çalıştığı ve büyük bir olasılıkla başyapıtı saydığı projeye ilişkin olarak güvenilir bilgi vermek açısından en elverişli görünen metinler, aslında uzun zamandır eldedir: Benjamin’in yaşamının son on yılında kaleme aldığı, büyükçe çaptaki yapıtlarının çoğu pasajlar projesinden kaynaklanmıştır. *Pasajlar Yapıtı* eğer bitirilebilseydi, Ondokuzuncu Yüzyıl’a ait materyalist bir tarih felsefesi niteliğinde olacaktı. 1935 yılında yazılan “XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris” başlıklı özet, Benjamin’in *Pasajlar Yapıtı’nda.* ele almayı tasarladığı konuların bir taslağını sergiler. Bu özetle, Ondokuzuncu Yüzyıl’a yol gösterecek “tarihsel şematizm”in taslağı çıkarılmıştır; 1935/36 yıllarında kaleme alınan ve -Ondokuzuncu Yüzyıl’ın değil, yirminci yüzyılın görüngülerini irdelemesi nedeniyle- konu bakımından *Pasajlar Yapıtı’yla* bir bağlam oluşturmayan “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makale, *Pasajlar Yapıtının* yöntemi açısından önemlidir. Benjamin bu makalede, “kendi tarihsel tasarımının şimdiki zamanla kesişeceği noktayı tam olarak vermek” yönünde girişimde bulunmuştur. 1937-1939 yılları arasında yazılan, Baudelaire’i konu alan -ama yine fragman olarak kalmış- büyük çalışmayı, *Pasajlar Yapıtı’nın* bir “minyatür modeli” saymak gerekir; buna karşılık “Sanat Yapıtı” makalesindeki yöntemsel sorunlar, 1940’ta, “Tarih Kavramı Üzerine” tezlerle yeniden ele alınmıştır; Adorno’ya göre bu tezlerde “daha sonra geliştirilmiş biçimleri Pasajlar tasarısındaki düşüncelere eşlik eden, bilgi kuramına ilişkin düşünceler özetlenmiştir.” Pasajlar taslağından bugün elde bulunan sayısız notlar ve özetler, kuramsal açıdan ele alındığında, ancak ender noktalarda yukarda anılan yapıtlarda çoğu kez kesin bir biçimde dile getirilmiş olanın ötesine geçmektedir. Bu nedenle *Pasajlar Yapıtı*’na ilişkin bir inceleme -inceleme diyoruz, çünkü salt okumanın Benjamin’in amaçlarını ortaya çıkarabilmesi neredeyse olanaksızdır-, “Sanat Yapıtı” makalesini, Baudelaire’e ait metinleri ve “Tarih Kavramı Üzerine” tezleri de kapsamına almak ve bunları, bağımsız niteliklerine karşın, hep göz önünde bulundurmak durumundadır; bu metinler, *Pasajlar Yapıtı* ’na giriş oluşturan veya o yapıttan geliştirilmiş yazılar sayılmalıdır.

Asıl *Pasajlar Yapıtı'nın* fragmanları, henüz yalnızca temel çizgileri belirlenmiş ya da temel çukuru kazılmış bir binanın yapı

malzemeleriyle karşılaştırılabilir. Benjamin, bu kitabın başında yer alan iki özetle* 1935 ve 1939 yıllarında göz önünde bulundurmuş olduğu planın kaba çizgilerini vermiştir: özetlerin bölümlerini kitapta aynı sayıda bölümün ya da, örneğimize bağlı kalırsak eğer, yapılacak binanın aynı sayıda katının karşılaması öngörülmüştür. Temel çukurunun yanında bir alıntılar yığınına rastlanmaktadır; bunlar, örülecek duvarlar için öngörülmüştür. Benjamin'in kendi düşünceleri ise, binayı ayakta tutacak harcı oluşturacaktır. Bu tür kuramsal ve yorumlayıcı nitelikte düşünceler kabarık sayıda bulunmakla birlikte, sonuçta bunlar alıntılar yığınının ardında yitip gitmek ister gibidir. Yapıtı yayına hazırlayan kişi olarak, bu büyük alıntı kitlelerini yayımlamanın bir anlam taşıyacağından zaman zaman kuşkulandım; Benjamin'in kendi metinleriyle yetinmenin daha iyi olup olmayacağını düşündüm; çünkü bu metinler okunması kolay bir biçimde düzenlenebilirdi ve parlak özdeyişlerle okuyanı tedirgin edici fragmanlardan oluşma yoğun bir dağarcık oluşturabilirdi. Ama öte yandan *Pasajlar Yapıtı'yla* yansıtılmak istenen, böyle bir yığının arkasında sezgi yoluyla bile algılanamazdı. Benjamin'in amacı malzeme ve kuramı, alıntı ve yorumu alışılagelmiş her türlü betimleme biçiminden ayrılan bir konumda sergilemekti; bu konumda bütün ağırlık malzeme ve alıntılar üzerinde toplanacak, kuram ve yorum ise çileci bir tutumla geriye çekileceklerdi. Benjamin, *Pasajlar Yapıtı'yla* aydınlatmayı düşündüğü "tarihsel materyalizmin odak noktası" niteliğindeki sorunu şöy-

*** Burada "özet"le belirtilmek istenen, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" başlıklı incelemedir.**

le özetliyordu: "Daha yüksek bir düzeyde somutluğu, Marksist yöntemin gerçekleştirilmesiyle birleştirmek, hangi yolla mümkün olabilir? Bu yolun ilk aşaması, kurgu (montaj) ilkesini tarihe dahil etmek olacaktır. Başka deyişle, büyük yapılar, çok somut biçimde üretilmiş küçücük yapı öğelerinden oluşturulacaktır. Tek tek öğelerin çözümlenmesiyle, olayın bütününün kristali ortaya çıkarılacaktır." İşte sayısız alıntılar, bu türden yapı öğeleri niteliğindedir. Okur bir kez bütünün mimarisini tanıdıktan sonra, büyük güçlüklerle karşılaşmaksızın özetleri de kavrayabilecek ve hemen her birinin Benjamin'i çeken yanının ne olmuş olabileceğini söyleyebilecektir;

yapı bakımından o parçaya ne gibi bir işlev düştüğünü, olayın bütününün oluşturduğu kristalin, parçanın hangi yönünden yansıdığını saptayabilecektir. Ancak okur doğal olarak, *Einbahnstrasse*'de* tanım olarak verilen "sonsuz denecek kadar küçük parçalar arasına istediğini yerleştirebilme" yeteneğini geliştirmek zorunda kalacaktır; böyle bir imgelemle donatılmış olunca, Benjamin'in Paris Ulusal Kitaplığı'nın tozlu kitaplarından derlemiş olduğu ölü harfler, okurun gözünde canlılık kazanacaktır ve belki de okur, Benjamin'in kurmadan bıraktığı yapıyı gölgemsi çizgileriyle kendi imgeleminde canlandırabilecektir.

Benjamin'in kurmak istediği mimarinin, onun ardından bu mimariye ilişkin net ve sürekli çizimler yapılabilmesini engelleyen gölgelerin bir kaynağı da filolojik güçlüklerdir. Çoğunlukla kısa ve sık sık düşünceyi özetlemeye yarayan fragmanlar, Benjamin'in bunları kendi aralarında nasıl birleştirmek istediğini ancak çok ender olarak sergilemektedir. Benjamin genellikle aklına ilk gelen düşünceleri, özetlenmiş karalamalar halinde not ederdi; daha sonra çalışmanın akışı içersinde bunlar belirleyici olacak mıydı, yoksa olmayacak mıydı, bunu sözü edilen karalamalardan çıkarabilmek olanaksızdır. Kuramsal nitelikte notlar arasında ise, birbiriyle karşıtlık oluşturanlara, bağdaştırılamaya- caklara da rastlanmaktadır. Ayrıca Benjamin'e ait metinlerin birçoğuna alıntılar eklenmiştir ve alıntılanan yerin salt yorumunu

*** *Einbahnstrasse:* Benjamin'in, 1928 Ocağı'nda Berlin'de yayımlanan ve özdeyişler biçiminde kaleme alınmış yapıtı. Benjamin, çeşitli mektuplarında *Einbahnstrasse* nin *Pasajlar Yapıtı* ile bağıntısından söz etmiştir. (Ç.N.)**

Benjamin'in kendi bakış açısından ayırabilmek her zaman olanaklı değildir. Bu nedenle, *Pasajlar Yapıtı* ile amaçlanmış olanı kısa bir taslak biçiminde burada vermek, Benjamin'in projesinin kuramsal odak noktalarını vurgulamak ve yine Benjamin'in odak noktası niteliğindeki kategorilerinden bazılarını biraz daha açıklamak yararlı olacaktır. Aşağıda yayımcı, bu yayın üzerinde çalıştığı yıllar boyunca kendisinde birikmiş deneyimlerin bazılarını kâğıda dökme girişiminde bulunmaktadır; bunu yaparken umudu, yapıtın okuru zorunlu olarak sürükleyeceği labirentte ilk yön saptamalarında ona yardımcı olabilmektedir. *Pasajlar Yapıtı'nın* sergilediği yığınla kuramsal sorunun tartışmasına girmek ise amaçlanmış değildir.

Kesin olarak söylemek gerekirse, *Pasajlar Yapıtı'nda* birbirinden çok farklı ve her biri ayrı bir çalışma döneminin ürünü iki yapım planına göre oluşturulacak bir yapı söz konusudur. Yaklaşık olarak 1927 ortalarından 1929 Sonbaharı'na kadar olan dönem boyunca Benjamin, "Paris Pasajları. Diyalektik Bir Peri Evreni" başlıklı bir deneme planlamıştı. Mektuplardaki ilk açıklamalarda bu projeden, *Einbahnstrasse'*nin bir devamı olarak söz edilir; bu noktada *Einbahnstrasse'*deki özdeyiş formlarından çok, bu özdeyişler içersinde uygulanmış somutlaştırmanın özgül türü belirtilmek istenmiştir: "orada yer yer çocukların oyunları için, bir bina, bir yaşam konumu için ortaya çıkan, en uç noktadaki somutluk", bu kez "bir çağ" için kazanılacaktır. Benjamin'in hedefi, daha başlangıçta felsefi nitelikte bir hedefti - ve yaşadığı yıllar boyunca da hep öyle kaldı: bu hedefe göre "tarih felsefesine ilişkin bağlamlarda ne ölçüde 'somut' olunabileceği" "bir örnek bağlamında" irdelenecekti. Benjamin, soyut bir kurguya gitmeyip, "bir gerçekliğe ilişkin şerh" niteliğinde olmak üzere, Ondokuzuncu Yüzyıl'ın tarihini sergilemeye çalıştı. *Pasajlar Yapıtı'na* ait "İlk Notlar" bir tür tema katalogu olarak ele alındığında, söz konusu aşamada yapıtın neyi ele alması öngörüldüğü anlaşılır: Bu notlarda caddelerden ve büyük mağazalardan, panoramalardan, dünya sergilerinden ve ışıklandırma türlerinden, modadan, reklamdan ve fahişelikten, koleksiyoncudan, Flâneur'den, kumarbazlardan ve can sıkıntısından söz edilmiştir. Pasajlar ise yalnızca çeşitli temalardan biridir. Pasajlar, Ondokuzuncu Yüzyıl'ın erken dönemlerinde coşkulu bir yenilik savıyla ortaya çıkmış, ama zaman içersinde işlevini yitirmiş kentsel görüngüler kategorisine girer. Benjamin, kaynağı gelişen kapitalizmin üretim güçlerinde bulunan yeniliklerin ve buluşların gittikçe artan bir hızla eskimesinde, bütün modern çağın göstergesini bulur. Bu göstergeyi, Görünmez Olan'ın dışa yansıyan görünümlerinden doğrudan amaca yönelik olarak -ve belli bir fizyonomi kazandırarak- elde etmek istemiştir: Paçavraları sergileyerek, atıklardan kurgulamaya giderek. Benjamin'in düşüncesi, daha önce buna benzer bir biçimde *Einbahnstrasse'*de Somut ve Özel nitelikte olana takılıp kalmış, Somut ve Özel'in sırrını hiçbir kuramın aracılığı olmaksızın doğrudan elde etmeye çalışmıştı. Kendini tek bir Var olan'a böylesine adayış, zaten bu düşüncenin belirleyici özelliğidir. Bu düşünce, okul düzeyindeki

felsefenin transandantal nitelikteki buyruklarını ve yasaklarını umursamaksızın, bir tür “hassas duyusal deneyim”le yetindi - ki bu da yeterince iddialı bir tutumdur; tıpkı Goethe’nin yaptığı gibi, özü nesnelerin ardında ya da üzerinde değil, ama içinde buldu. Ondokuzuncu Yüzyıl’ın özgül nesneler dünyasını, bu dünya içersinde de Aragon’un *Paris Köylüsü* için kaleme aldığı önsözünü ithaf ettiği “mythologie moderne”i ilk bulanlar, gerçeküstücüler olmuşlardı; Breton’un *Nadja'sı* da bu dünyanın yapay gökyüzüne yükselir. Benjamin, “pasajlar çalışmasının önüne yerleştirilmiş ışık geçirmez bir paravan” diye nitelendirdiği “Gerçeküstücülük” başlıklı denemesinde, gerçeküstücülüğü şöyle över: “Artık ‘eskimiş’ olanda, başka deyişle ilk demir yapılarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, artık ölmeye başlamış nesnelerde, salon piyanolarında, beş yıl öncesinin giysilerinde, artık gözden düşmüş lokallerde belirginleşen devrimci enerjileri ilk gören, gerçeküstücülük oldu.” *Pasajlar Yapıtı*, en yakın geçmişin zeminini oluşturan bu konular kesitini hedefliyordu; Opera Pasajı’nda düşüncelere dalmış olarak gezinen Aragon’un *bir düşler dalgası (vague de rêves*) tarafından gerçeğin yabancı, daha önce hiç görmediği alanlarına sürüklenmesi gibi, Benjamin de tarihin daha önce gözlem konusu yapılmamış, küçümsenmiş alanlarına inmek ve kendisinden önce kimsenin görmediklerini çıkarmak istiyordu.

Aragon’un 1927’de, bu tarihten iki yıl önce iç bulvarlar çemberinin kapanması uğruna feda edilen Opera Pasajı için kullandığı nitelendirmeyle *aquarium humain* (insan akvaryumu), yani içinde bugüne ait bilmecelerin çözüldüğü, düne ait kalıntı, *Pasajlar Yapıtı* için başka hiçbir şeyle kıyaslanamayacak kadar büyük bir esin kaynağı olmuştur. Benjamin, Aragon’un pasajlarının *lueur glauque*'ini (tirşe ışığını) sık sık alıntılamıştır: Düşler aracılığıyla nesnelerin üstüne düşen bu ışık, aynı zamanda onları hem yabancı kılar, hem de insana neredeyse tenine değecek kadar yakın gösterir. Somut kavramı Benjamin’in kuramsal donanımının bir kutbunu oluştururken, düş kuramı da öteki kutbu oluşturur; ilk pasajlar taslağının sapmaları, somutlaştırma ile düş arasındaki güç alanında gerçekleşir, ilk gerçeküstücüler, düşler bağlamında deneysel gerçekliği bütünüyle iktidardan yoksun kıldılar, bu gerçekliğin amaca yönelik, akılcı organizasyonuna, sanki bu organizasyon, dili ancak dolaylı olarak çözülebilen, salt düşsel bir içerikmiş gibi davrandılar: Düşün optiğinin

uyanık dünyaya çevrilmesiyle, bu dünyanın kucağında uyuklamakta olan gizli düşüncelerin ortaya çıkarılması öngörülüyordu. Benjamin, tarihin betimlenmesi bağlamında olmak üzere buna benzer bir yöntemden yararlanmak istiyordu: Ondokuzuncu Yüzyıl'ın nesneler dünyası, sanki burada düşlenmiş nesnelerden oluşma bir dünya söz konusuymuş gibi ele alınacaktı. Kapitalist üretim koşullarının egemenliği altındaki tarihin, düş gören bireyin bilinçsiz eylemiyle benzeştiği nokta, bu tarihin insanlar tarafından, ama bilinçten ve plandan yoksun, sanki düşteymişçesine yapılmasıdır. “Pasajları temelinden anlayabilmek için, onları düşlerin en derinde yatan kesitine indiriyoruz”: Düş modelinin Ondokuzuncu Yüzyıl’a böylece uygulanması, yüzyılı artık kapanmış, kesinlikle geçmişe karışmış, sözcüğün tam anlamıyla tarih olmuş bir dönem olma karakterinden arındıracaktı. Bu dönemin üretim araçlarının ve yaşam biçimlerinin anlamı, yalnızca bulundukları yerle, egemen üretim düzeninin içindeki konumlarıyla sınırlı değildi; Benjamin, onlarda aynı zamanda düş görerek kendi tarihsel sınırlarını aşan ve bugüne uzanan bir kolektif bilinç dışının görüntü imgesini görüyordu. Psikanalizin öğrettiği “uyanıklık ile uyku arasında her zaman çok yönlü olarak bölünmüş bir bilincin tümüyle inişli çıkışlı konumunu” “bireyden kolektife” geçirerek, örneğin pasajlar gibi mimari oluşumların varlıklarını endüstriyel üretim düzenine borçlu bulunduklarını ve bu düzene hizmet ettiklerini, ama aynı zamanda kapitalizm içersinde de gerçekleştirilememiş, gerçekleştirilemez bir şeyi içerdiklerini göstermek istiyordu: Benjamin’in sık sık göz önünde bulundurduğu, geleceğin cam mimarisi, işte bu bağlamdadır. Ona göre “Her çağın düşlere dönük bir yanı, çocuksu bir yanı” vardır: Benjamin’in gözleminin tarihin bu yanma çevirdiği bakış, “tarihin dev güçlerini, klasik tarih anlatımının ‘bir zamanlarıyla uyuşturulmuş güçlerini (...) özgür kılacaktı.”

Benjamin’in yazılarında, *Pasajlar Yapıtı'na* ait ilk notlarla hemen hemen eşzamanlı olarak kendi düşlerine ilişkin çok sayıda tutanağa rastlanmaktadır; yine aynı dönemde Benjamin, haplarla deneylere başlamıştır: Her iki girişimin de amacı, gerek düşüncenin, gerekse düşüncenin konusunun, yani özneyle nesnenin endüstriyel üretimin baskısı altında uğradıkları katılaşmayı, bağladıkları kabukları kırmaya çalışmaktır. Benjamin gerek düşte, gerekse narkotik esriklik içersinde

“özel gizli ilişkilerden örülü” bir dünyanın kendini açığa vurduğunu görmüştür; bu dünyada nesneler “en çelişkili bağlantıları” kurabilmekte, “belirlenmemiş yakınlıklar” sergileyebilmektedirler. Gerek düş, gerekse esriklik, Benjamin’e sanki deneyimlerden oluşan, içinde Ben’in henüz nesnelerle mimesis düzeyinde ve bedensel bir iletişim kurabildiği bir alanın kapılarım açmaktadır. Benjamin, felsefe düzeyindeki başlangıçlarından itibaren Kant’ın koymuş olduğu kısıtlamaları parçalayabilecek, “eski filozofların deneyim kavramlarının bütün dolgunluğunu” yeniden kazanabilecek, tanrıbilimin deneyimlerini eski haline getirebilecek bir deneyim kavramının arayışı içindeydi. Gerçeküstücülerin deneyimleri Benjamin’e doğal olarak yapılması gerekenin tanrıbilim- sel deneyimi yeniden oluşturmak değil, ama dünyasal alana geçirmek olabileceğini öğretti: “Bu deneyimler kesinlikle yalnızca düşle, haşhaş çiğneme ya da afyon içme saatleriyle sınırlı olamaz. ‘Gerçeküstü deneyimler’ adına tek bildiklerimizin dinsel coşkular ya da hapların verdiği coşkular olduğunu düşünmek, çok büyük bir yanılgı olur (...) Dinsel aydınlanmanın gerçek ve
yaratıcı bir biçimde aşılmasının kaynağı, kesinlikle uyuşturucularda aranamaz. Bu kaynak *dünyasal bir aydınlanmada,* materyalist, antropolojik nitelikte bir esinlenmede yatmaktadır; haşhaş, afyon ve benzerleri böyle bir esinlenmenin ancak kaynağı olabilirler.” Benjamin, Ondokuzuncu Yüzyıl’ın nesneler dünyasında bir düş yorumcusu olarak çalışarak, böyle bir dünyasal aydınlanışı tarih alanına taşımak istiyordu. Bu noktada belirginleşen bilgi yönelimi, Benjamin’in kısa süre sonra bir formül içersinde dile getirdiği ve özünde bir deneyim kuramı olan mimesis yetisi kuramının bağlamı içersinde yer almaktadır. Buna göre deneyimin temeli, benzerlikler üretmek ve algılamak yetisidir; bu yeti, türlerin tarihi boyunca güçlü değişimlere uğramıştır. Başlangıçta insanın nesneler karşısında duyusal-nitel bir davranışıyken, filogenetik açıdan gittikçe artan ölçüde olmak üzere anlamsız benzerlikleri tam-algılama yetisine dönüşmüştür; Benjamin’e göre gerek sözel, gerekse yazısal edimlerin kaynağı buradadır. Benjamin, soyutlayıcı bilgi karşısında mimesis düzeyindeki davranışla dolaysız iletişimi ayakta tutmak istiyordu. Önemsediği, “duyumsanan bilgi”ydi; bu bilgi “yalnızca duyusal olarak gözlerinin önüne gelenden beslenmekle” kalmayacak, ama salt

bilmeyi, dahası artık deneyim konusu olmuş ve yaşanmış bir şeyinki gibi, "ölü veriler üzerinde de" egemenlik kurabilecekti. Burada kavramların yerini görüntüler almaktadır: düşlerden kaynaklanan, içinde göstergebilimin geniş aralıklı süzgecinden geçebilmiş ve bilme yetisini zorlamaya değer şeylerin gizli bulunduğu, bilmece ve şaşırtmaca niteliğindeki görüntüler; Ondokuzuncu Yüzyıl'ın "en derinlerde uyuklamakta olan kesitini" sergileyen resim dili; bu kesitin *Pasajlar Yapıtı'nda* uyandırılması öngörülmüştü.

Uyanma motifiyle birlikte Benjamin, gerçeküstücülerden ayrıldığının bilincindeydi. Gerçeküstücüler yaşamla sanat arasındaki sınırı belirleyen çizgileri ortadan kaldırmaya çalışıyorlardı; şiiri yaşamak ya da yaşamı şiire dönüştürebilmek için şiir oluşturmanın "musluğunu kapamak" istiyorlardı. İlk gerçeküstücüler, gerçeklik ile düşü, düşlenmiş, gerçekliğini yitirmiş gerçeklik olarak karıştırmışlardı ve bu yol yitiminden güncel uygulamaya ve onun gereklerine dönüş olanaksızdı. Benjamin, Aragon'a, onun "düşlerin alanında kalmakta direndiğini", onda mitolojinin "kaldığını" ileri sürerek itiraz ediyordu; söylemek istediği, Aragon'un mitolojisinin *salt* mitoloji olarak kaldığı, aklın egemenliği altına girmediğiydi. Gerçeküstücü sanatçılar, şimdiyi dünden ayıran farkları yumuşatmaya çalıştılar; geçmişi bugüne getirecek yerde, "nesneleri yeniden uzağa" ittiler ve "tarihsel alanda uzaklara romantik bir tutumla bakmaya" yakınlık duydular. Buna karşılık Benjamin, "nesneleri uzamsal olarak yakına getirmek" ve "onların yaşamımıza girmesini" sağlamak istiyordu. Benjamin'i gerçeküstücü yöntemlere yakınlaştıran nokta, yani geçmişin düşsel kesitlere indirilmesi, *Pasajlar Yapıtı* için bağımsız bir amaç değil, fakat yöntemsel bir gösteri, bir tür deneysel nitelikte düzenlemeydi. Buna göre Ondokuzuncu Yüzyıl, uyanılması gereken düştür: etkisi kırılmadığı sürece bugünün üzerinde baskısını duyuracak olan bir karabasandır. Düşten ve bu düşten uyanmadan kaynaklanan görüntüler arasındaki ilişki, Benjamin'e göre anlatım ve yorum arasındaki ilişki gibidir; Benjamin, söz konusu etkinin kırılmasını görüntülerin yorumundan bekler. Benjamin'in düşüncesi doğrultusundaki uyanış, "bir dönemden gerçek anlamda kopuş" anlamını taşır; burada Hegel'in *Aufhebung* kavramının çifte anlamı geçerlik kazanmaktadır: Ondokuzuncu Yüzyıl, korunması, bugün için "kurtarılması" aracılığıyla aşılacaktır. Benjamin'in tanımına göre "tarih alanındaki

yeni ve diyalektik yöntem, bugünü düşle bağıntılı olan uyanık dünya niteliğiyle yaşayabilmek için, olup biteni bir düşün yoğunluğu içersinde ele almaktır.” Bu tasarımın temelinde, Benjamin’in daha sonra kaleme aldığı “Tarih Kavramı Üzerine” tezlerine kadar vazgeçmediği, mistik, nitelikte bir tarih kavramı yatmaktadır. Buna göre her şimdiki zaman, tarihin belli anlarıyla eşzamanlı olmalıdır; tıpkı geçmişte kalan her şeyin tek tek ancak belli bir dönemde “okunabilir” olması gibi - bu dönem, “insanlığın gözlerini ovuşturarak belli bir düşsel görüntüyü bu yapıyla saptadığı andır. Bu anda tarihçi, düşü yorumlama görevini üstlenmiş olur.” Ancak bunun için yapılması gereken, geçmişi mitolojiye doğru uzaklaştırmak değil, tersine, “‘mitolojinin’ tarihsel uzamda eritilmesidir”. Böylece Benjamin, “bir sonrasının somut, materyalist bir biçimde düşünülmesini” istemiştir; ona göre “yalnızca bize yakın olanın, bizi koşul kılanın” sergilenmesi önemlidir. Bu anlamdaki tarihçi artık bundan böyle kendini tarihe koymak yerine, geçmişi kendi yaşamına sokacaktır; uzaklara doğru kaçan ‘özdeşleyim’in yerini bir “yakınlık coşkusu” alacaktır. Geçmişin nesneleri ve olayları bu durumda artık tarihçinin önüne konmuş sabit, değişmez veriler olmaktan çıkacaktır; “diyalektik bunları karıştıracak, içlerinde devrim yaratacak, en yukardakini en alta yuvarlayacaktır”: bütün bunları, Ondokuzuncu Yüzyıl’ın düşünden uyanılması gerçekleştirecektir. Bu nedenle “bir düşten uyanma girişimi”, Benjamin’e göre “diyalektik dönüşümün en iyi örneği” olmaktadır.

Şu cümle, Benjamin’in ilk pasajlar taslağı üzerinde çalışırken neyi amaçlamış olduğu konusunda bir anahtar işlevini taşıyabilir: “Kapitalizm, bir doğa görüngüsüydü, onunla birlikte Avrupa’ya, mistik güçlerin yeniden etkinlik kazanmasını da içeren, düşlerle dolu bir uyku geldi. “Kapitalizmin iyi bilinmesine yönelik ilgiyi Benjamin, tarihsel materyalizmden almış olmasa bile en azından onunla paylaşmıştır; kapitalizmin belirlenmesi için yararlandığı kavramları, yani doğa, düş ve mitos kavramları ise Benjamin’in başlangıçta metafizik-tanrıbilimsel doğrultuda esinlenmiş kendi düşünce sisteminin terminolojisinden kaynaklanır. Genç Benjamin’in tarih felsefesi düzeyindeki tasarımlarının ağırlık noktası, insanları tarih-öncesinde dilsiz bir vesayet altında tutmuş, o zamandan bu yana da varlığını en değişik biçimler içersinde, dolaysız, gerek kaba güç yapısıyla, gerekse burjuva hukuk düzeni çerçevesinde sürdürmeyi başarmış, örtülü bir

heteronom niteliğiyle mitosun eleştirisi üzerinde toplanmıştı. ilk pasajlar taslağının kapitalizm eleştirisi de mitosun eleştirisi olarak kalır; bu taslakta Ondokuzuncu Yüzyıl, üstünde “şimdiye kadar yalnızca deliliğin gelişigüzel boyverdiği” bir alan olarak belirginleşir: “Gelgelelim günün birinde bütün zeminlerin aklın etkisi altında kalması, deliliğin ve mitosun çalılıklarından temizlenmesi gerekti. Aynı şey şimdi burada Ondokuzuncu Yüzyıl’ın zemini için yapılacaktır.” Kapitalizmin doruk döneminin başında egemen olan bilinç içerikleri ve tasarım biçimleri: Bir yandan “en yeni, en modern olanın sansasyonu”, öte yandan “hep aynının sonrasız geri dönüşü”ne ilişkin bir görüntü -her ikisi de “olup bitenlerin düşsel biçimi”; “tarih tanımayan” bir kolektif tarafından görülmüş bir düş-, Benjamin’in yorumu bunların içinde henüz tarihsel olmayan, hâlâ mitosun etkisi altında bulunan biçimler saptar; bu biçimler ilk kez böyle bir yorumun çerçevesinde mitosu iktidarından yoksun kılmaya, mitostan uyanmaya girişirler. Benjamin, dolaysız dinbilimsel anlamda olmak üzere, modern çağın yorumunda “cehennem zamanından söz eder: “Burada söz konusu olan, dünyanın çehresinin, aşırı büyüklükteki bu kafanın, özellikle en yeni olan içersinde hiçbir değişime uğramaması, bu ‘en yeni’nin bütün parçalar bakımından hep bilinen olarak kalmasıdır. Cehennemin sonrasızlığını ve sadistlerin yenileme tutkusunu oluşturan, budur. Bu ‘modern’i belirleyen çizgilerin bütünlüğünü belirlemek, cehennemi sergilemek demektir.” Kendini tarihselliğe, bir metne girercesine bırakan ve onu yorumlayan bir “gerçeklik yorumu” niteliğiyle tanrıbilimin, *Pasajlar Yapıtı*'nın “temel bilimi” olacaktı; ama bununla birlikte politika da “tarih karşısında öncelik” kazanacaktı, ilk pasajlar taslağı aşamasında Benjamin, tanrıbilimsel ve politik kategoriler arasında aracılık yapmaktan çok -Bloch’un *Ütopyanın Ruhu*'nda (*Geist der Utopie)* yaptığına çok benzer bir biçimde ve bu yapıta açıkça atıfta bulunarak- her ikisinin özdeşliğini düşünür. Kendi amacını belirlemek için sık sık Bloch’un kavramlarına döner, örneğin: “Moda, yaşanmış anın, kolektif anın gölgesidir” gibi. Bloch için nasıl olayları yaşayan birey, bu yaşama anında bile kendi kendinin bilincinde değilse, Benjamin’e göre de tarihsel görüngüler düş görmekte olan kolektif için saydam olmaktan uzaktır, aydınlık değildir; Bloch’a göre nasıl bireysel deneyim her zaman, henüz geçmişe karışmış olan’a ilişkin deneyim ise, Benjamin’in şimdiki zamana

ilişkin yorumu da en yakın geçmişe atıfta bulunma gereğini duyar; şimdiki zamandaki eylem ise tarihin düşünden uyanmaktır, geçmişe karışmış olanın “patlamasıdır”, devrimci dönüşümdür. Benjamin, “pasajlar çalışmasıyla ilgili bütün olgu bağlamlarının”, “işçi sınıfının kendi bilincine varma sürecinde aydınlanacağından” emindi; bu nedenle bu durumu, proleter devrimin hazırlığının bir parçası olarak kavramakta tereddüt etmedi. “Geçmiş bağlamların diyalektik olarak kavranması şimdileştirilmesi, şimdiki zamandaki eylemin doğruluğunu sınamak demektir” - burada söz konusu edilen, eylemin kendisi değil, ama onun kuramına katkıdır. Tarihçinin geçmişi “kurtarma” ya da -Benjamin’in, Bloch’un bir başka kavramını kullanarak dile getirdiği gibi- “geçmişe ilişkin, ama henüz bilinç düzeyine varmamış bir bilmenin uyandırılması” görevini belirleyen, budur; bu görev, “henüz bilincine varılmamış bilme’ye ilişkin öğreti”nin, “çağları içersinde topluma” uygulanmasıyla yerine getirilecektir. Çalışmanın bu evresinde *Pasajlar Yapıtı,* bir mistik yeniden kurgulama diye tasarlanmıştı: Benjamin’in anlayışı doğrultusunda diyalektik düşüncenin işlevi, tarihte her defasında gelecekle dolu, “pozitif" öğeyi gerici, “negatif" öğeden ayırmaktı; bunun amacı “ayrılmış olan negatif kısma yeni bir bölünmeyi uygulamaktı; bakış açısındaki böyle bir değişiklik, bu parçanın içinden de yeniden pozitif nitelikte, daha öncekinden farklı bir bölüm çıkaracaktır. Bu, bütün geçmiş tarihsel bir eski hale gelme konumu içersinde şimdiki zamana getirilene kadar sürdürülecektir.” Böylece *Pasajlar Yapıtı*’nda Ondokuzuncu Yüzyıl, şimdiki zamana getirilecekti; Benjamin’e göre devrimci eylem, ancak böyle bir bedel ödenerek gerçekleştirilebilirdi. Benjamin için devrim, en yüksek noktasında geçmişin kurtarılmasıydı, bu eylem “bütün nesneler bakımından en yüce noktadaki yaşamın yıkılmazlığını” sergilemekle yükümlüydü.

Yirmili yılların sonunda tanrıbilimle Komünizm, Benjamin’in düşüncesinde kesişir. Benjamin’in ezoterik nitelikteki ilk yapıtlarından başlayarak, “Alman Trauerspiel’inin Kaynağı” na kadarki büyük estetik yazılarını beslemiş olan metafiziksek tanrıbilimsel ve tarih felsefesine ilişkin kaynaklar, tükenmemişti ve bunların *Pasajlar Yapıtı’nı* da beslemeleri öngörülmüştü.

Pasajlar Yapıtı işte bütün bunlardan oluşacaktı; ama bunların hiçbiri gerçekleşemedi. Bu durumda insan, Benjamin’in bir cümlesini

değiştirerek yinelemekten kendini alamıyor. 1929 Sonbaharı'nda çalışmanın kesilmesinin farklı nedenleri vardı. Benjamin'in kendisi, retrospektif bir bakış açısından her şeyden önce anlatım sorunlarını sorumlu tutmuştur: anlatılanların "rapsodik karakteri", bu karakter, ilk taslağın altbaşlığında -"Diyalektik Bir Peri Evreni"- açığa vurmuştu; sonra, Benjamin'in o zamanlar izlemek zorunda olduğuna inandığı, "onaylanamaz nitelikteki "yazınsal" biçimleme; bütün bunların, "kuşağımızın yön verici nitelikteki tarihsel yararlarını konu almak" durumunda olan bir çalışmayla bağdaştırılabilmesi herhalde düşünülemezdi. Benjamin, bu yararların yalnızca tarihsel materyalizm çerçevesinde gözetilmiş olduğuna inanıyordu; *Pasajlar Yapıtı*'nı kaleme alırken karşılaştığı çözümsüzlükler, hiç kuşkusuz bu ya- pıtın Marksist kuram karşısındaki konumunda doruk noktasına varmıştı. Önceleri komünist partilerin politikalarından yana çıkmış olan Benjamin, zaman zaman politik inançtan Marksizmin kuramsal düzeyde ele alınmasına ilerlemek zorunluluğunu duymuştu; bu çalışmayı, henüz başlamadığı sürece, bir kendine mal etme çalışması olarak düşünmekteydi. Yapılması gereken *Pasajlar Yapıtı'nı* "metafiziğin kışkırttığı" "bütün itirazlara karşı" güvence altına almaktı; "başlangıçta metafiziğin etkisiyle devinen bütün düşünce kitlesini", "bir potada eritme sürecinden" geçirmek gerekiyordu; bu işlem, yazarın "ortodoks Marksizm tarafından çalışmanın yöntemine karşı harekete geçirilecek şeyleri soğukkanlılıkla izlemesini" sağlayacaktı. Benjamin, ilk tasarının "romantik formuna" ve "rapsodik naifliğine" temel olan "hiçbir şeyi umursamaz, arkaik ve doğaya bağımlı" nitelikteki felsefe yapısının" kökenlerini, Horkheimer ve Adorno ile yaptığı, kendisince "tarihi" diye nitelendirilmiş olan konuşmalarda aramıştır; bu konuşmalar, Eylül ya da Ekim 1929 tarihlerinde Frankfurt'ta ve Königsstein'da gerçekleşmişti. Büyük bir olasılıkla gerek Horkheimer, gerekse Adorno, o sıralarda mevcut bulunan -ve benim bu baskıda "ilk taslaklar" diye adlandırdığım- metinler üzerinde tartışırken, Ondokuzuncu Yüzyıl'ın Marx'ın kapital analizi göz önünde bulundurulmaksızın ciddi biçimde ele alınamayacağında ısrar etmişlerdi; o sıralarda Marx'tan hemen hiçbir şey okumamış olan Benjamin'in, böyle bir atıftan etkilenmiş olması güçlü bir olasılıktır. Scholem'e yazdığı 20. 1. 1930 tarihli mektubunda, çalışmanın tamamlanabilmesi için daha önce gerek Hegel felsefesinin,

gerekse *Kapital'*in belli bakış açılarını incelemenin gerekli olduğundan söz etmiştir. Benjamin bundan dört yıl sonra, 1934 başlarında yeniden pasajlar projesine döndü-
günde, sözünü ettiği inceleme henüz tamamlanmış değildi. Çalışmanın hiç kuşkusuz aynı zamanda sürgün yaşamının politik deneyimlerinin etkisiyle de kazanmış olduğu “yeni çehre”, toplumsal tarihe yapılan açık bir atıfla belirginleşiyordu; toplumsal tarih öğesi ilk tasarıda da tümüyle eksik olmamakla birlikte, gerçeküstücü yönelimin ardında yitip gitmişti. Bu kez eski motiflerin hiçbirinden vazgeçilmemekle birlikte, yapı daha sağlam bir temele kavuşmuştu. Yeni çalışmaya eklenen konular arasında Haussmannlaştırma, barikat savaşları, trenler, komplolar, çıraklık, toplumsal hareket, borsa, iktisat tarihi, komün, tarikatların tarihi, Politeknik Okulu gibi konular da bulunuyordu, ayrıca Marx, Fourier ve Saint-Simon’dan alıntılardan oluşma bir dağarcık da eklenmişti. Ancak konulardaki bu genişleme., Benjamin’in yeni konulardan her birine kitabın -deneme planının yerini artık bir kitap planı almıştı- bir bölümünü ayırdığı anlamını taşımıyordu. Kitabın konusu artık “Ondokuzuncu Yüzyıl’da sanatın yazgısı” olarak saptanmıştı ve böylece görünüşte bir önceki taslaktakinden daha dar bir kapsamdaydı; ancak bu söylenen, çok katı bir anlamda alınmamalıdır: çalışmanın ikinci aşamasında amaçlananı her yerde olduğundan daha açık bir taslak biçiminde yansıtan 1935 tarihli özette yine de *Pasajlar Yapıtı'nda* ele alınması daha en başta öngörülen bütün temalar bulunmaktadır: pasajlar, panoramalar ve dünya sergileri, içmekân ve Paris caddeleri. Bu özete konan “XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris” başlığı, artık bağlayıcı olarak kaldı ve 1939 yılında Fransızca olarak kaleme alınan bir başka metin içinde kullanıldı. Bu metinde, ikinci taslağın “yeni ve derine inen toplumbilimsel bakış açılarına” açık bir atıf bulunmaktadır; Benjamin, bu bakış açılarının “yorumsal gerginliklerin güvenilir çerçevesini” oluşturacağını yazar. Bu kez yorumun, kitabın konularını -Fransa’da Ondokuzuncu Yüzyıl’ın kültürel üstyapısı- Marx’ın deyişiyle, malın fetişlik karakterine geri götürmesi öngörülmüştür: Benjamin, 1935’te, bu kavramın “gelişmesinin”, planlanan kitabın “odak noktasında” yer alacağını, 1938’de de *Pasajlar Yapıtı'nın* “temel kategorilerinin”, “malın fetişlik karakterinin belirlenmesiyle uyuşacağını” yazmıştır. İlk taslakta bu

kavrama, son derece yalıtılmış konumda olmak üzere, yalnızca tek bir yerde rastlanır: o
sıralarda mal fetişizminin bütün *Pasajlar Yapıtı'nın* odak noktası niteliğindeki yorum şemasını yansıtmasının öngörülmüş olmasından söz edilemeyeceği kuşkusuzdur. Benjamin 1935 Mayısı’nda eski özeti kaleme aldığı sırada Marx’ın bu konuya ilişkin açıklamalarını büyük bir olasılıkla bilmemekteydi; görünüşe bakılırsa Benjamin, ilk olarak 1935 Haziranı’nın başlarında, yani ilk metni tamamladıktan sonra *Kapital''in* birinci cildinin sayfalarını “karıştırmaya” başlamıştır. Mal fetişizmi kuramını da herhalde birinci planda Lukâcs’ın versiyonundan tanımaktaydı; kuşağının sol görüşlü aydınlarının pek çoğu gibi Benjamin de Marksist donanımını geniş ölçüde “Tarih ve Sınıf Bilinci”nin nesneleştirme bölümüne borçluydu.

Lukâcs’ın, mal fetişizminin olgu bağlamını yeniden felsefe düzeyine getirmesi ve nesneleştirme kategorisini burjuva düşüncesinin karşıtlıklarına uygulaması gibi, Benjamin de kapitalizmin doruk noktasındaki kültürü aynı doğrultuda ele almak istiyordu. Marx’ın kapitalist üretimin değer soyutlamaları içersinde ortaya koyduğu ve üzerine emeğin toplumsal özyapılarının, emek ürünlerinin nesnel karakteri niteliğiyle yansıtıldığı ideolojik bilinci Benjamin, bu durumla eşzamanlı egemen olan “kültüre ilişkin nesneleşmiş tasarım” içersinde yeniden bulmuştu; bu tasarım, “insan ruhunun yaratılarının”, “yalnızca doğuşlarını değil, ama kuşaktan kuşağa aktarılmalarını da sürekli bir toplumsal emeğe borçlu bulunduklarını” göz ardı eder. Ondokuzuncu Yüzyıl’da kültürün yazgısı, kültürün mal olma özyapısın- dan başkaca bir şey değildi; Benjamin’e göre bu özyapı, kendini “kültürel varlıklarda” *fantazmagori* niteliğiyle sergilemiştir. Fantazmagori, yani aldatıcı görüntü, artık malın kendisidir; bu mal içersinde değişim değeri ya da değer biçimi, kullanım değerini perdeler; fantazmagori, kapitalist üretim sürecinin bütünüyle eşanlamlısıdır ve bu süreç, kendisini gerçekleştiren insanların karşısına bir doğa gücü gibi çıkar. Benjamin’e göre, kültürel fantazmagorilerin dile getirdiği şey, yani “bu dönemin toplumsal ilişkilerine ve ürünlerine uygun düşen çiftanlamlılık”, Marx’ta “kapitalizmin ekonomik dünyasını” da belirler: Buradaki çiftanlamlılık, “çok belirgin bir biçimde örneğin, insanın yazgısını kolaylaştıracak yerde, sömürüyü daha da çoğaltan makinelerde görülür.” Benjamin’in sürekli kullandığı bir kavram olan

fantazmagori, görünüşe bakılırsa Marx'ın, malın fetiş olma karakteri dediği konum için kullanılan ayrı bir sözcükten başka bir şey değildir; üstelik bu sözcüğe Marx'ta da rastlanmaktadır: *Kapital'*in fetişizm bölümünde, kapitalist üretim koşulları altında emeğe damgasını vuran "belli bir toplumsal ilişki"ye ait ünlü satırlarda, bu ilişkinin insanlar açısından "nesneler ilişkisinin fantazmagorik bir görünüme" bürünmesi olduğundan söz edilmiştir. Marx'ın göz önünde bulundurduğu olgu bağlamı, burjuva ekonomisinin "zorunlu olarak yanlış" bilincidir; zorunluluk, yanlışlığı ortadan kaldırmamaktadır. Fakat kültür açısından Benjamin'i ilgilendiren nokta, ideoloji eleştirisinin derinliğine gözler önüne serdiği ideoloji içeriğinden çok, bu ideolojinin yanıltmayla vaatleri bir arada içeren yüzeyi ya da dış görünüşüdür. "Varlıklarını geçen yüzyıla borçlu bulunan, her şeyden önce mal üretiminden kaynaklanan yaratılar ve yaşam biçimleri", "dolaysız varoluşlarıyla duyusal olarak 'yüceltilirler' Benjamin'i ilgilendiren, işte bu dolaysız varoluştu, *Pasajlar Yapıtı*"nda peşinden gittiği sır, görünürde olan bir sırdı. Fantazmagorik olan, "mal üreten toplumun büründüğü parıltıydı" - bu parıltı, aslında hem idealist estetiğin "güzel görünüş"üyle, hem de malın fetişlik özyapısıyla bir bağlam içersinde bulunmaktaydı. Fantazmagoriler, "yüzyılın sihirli görüntüleridir"; fantazmagoriler, bu yüzyılın toplumunun "idealleridir"; sözü edilen toplum, bu ideallerin yardımıyla "gerek toplumsal ürünün eksikliklerini, gerekse toplumsal üretim düzeninin aksayan yanlarını hem gidermeye, hem de yüceltmeye" çalışmıştır. Fantazmagorinin işlevi, birinci planda yüceltici bir işlev gibidir: bu doğrultuda olmak üzere, dünya sergileri malların değişim değerini, bunların değerlerinin saptanışındaki soyutluğu aşırı göz kamaştırıcı kılarak yüceltir; koleksiyoncu, nesneleri onları mal olma özyapılarından sıyırarak yüceltir; pasajlarda ise "yüzyıl, yeni teknik olanakları yeni bir toplumsal düzenle karşılayamadığından", demir konstrüksiyon ve cam mimari yüceltilir. Benjamin, 1937 sonlarında Blanqui'nin *L'Eternitéparles Astres'* ını -büyük devrimcinin hapisteyken, geç dönemde kaleme aldığı kozmolojik bir fantazmagorisini- eline aldığında, Ondokuzuncu Yüzyıl'a ilişkin kendi spekülasyonlarını cehennem dekorunda karşısında buldu. Yeni olan her şey, söz konusu yüzyılın en yüce düşüncesi olan ilerleme düşüncesinde en yetkin düzeye ulaşıyordu; Benjamin, bu düşüncenin Blanqui

tarafından “doğrudan doğruya tarihin fantazmagorisi” diye damgalandığını görmüştü: “En yeninin giysileri içersinde gururla dolaşan, ama düşünülemeyecek kadar eski olan”; “insanlığın ilence uğramış bir varlık olarak” ortaya çıktığı bir yinelenme, hep aynı şeyin yinelenmesi. Yine Blanqui’ye göre fantazmagori, aynı zamanda “topluma karşı en korkunç suçlamayı”, “en acımasız eleştiriyi” dile getiriyordu. Fantazmagorinin boş yere yüceleştirici yanı, sonunda bir aydınlanmaya, “insanlığın kendi içersinde fantazmagoriye yer verdiği sürece, mistik bir korkudan kurtulamayacağı” düşüncesine dönüşür. Diyalektik açıdan ise söz konusu yüzyıl, kültürünün fantazmagorilerinde hep “eski toplumsal düzen”i de aşkınlaştırır. “idealler” niteliğiyle pasajlar ve içmekânlar, sergi salonları ve panoramalar, bir “düşler dünyasının kalıntılarıdır”; Bloch anlamında düşleme, geleceği öncelemekle eşanlamlıdır: “Her çağ yalnız bir sonrakini düşlemekle kalmaz, ama düşleyerek uyanışa doğru ilerler. Kendi sonunu kendi içersinde taşır.” Diyalektik düşünce, çökmekte olan burjuva kültürünün bu sonunu saptamaya, bu sonu desteklemeye çalışmasından ötürü Benjamin için “tarihsel uyanışın organı”na dönüşür.

“Mala bir fetiş olma özyapısı nedeniyle ait olan nitelik, mal üreten toplumun kendisinde bulunmaktadır; gerçi toplumda bu nitelik, toplum aslında nasılsa, o konumda belirginleşmez, fakat kendini mal ürettiği olgusundan soyutladığında nasıl gösteriyor ve nasıl olduğuna inanıyorsa, o konumda belirginleşir.” Marx’ın bu görüşü paylaşmış olması, güçtür. Marx’a göre malın fetiş olma özyapısı, insanlara emeklerinin özyapıları ne iseler, o olarak gözükmelerinde dile gelir: “kişilerin nesnel ilişkileri ve nesnelerin toplumsal ilişkileri”; mal fetişizminin yanlış anlaşılması, sermayenin eleştirisi önünde bir fantazmagori olarak değil, nesnel bir konum olarak belirginleşir. Marx’ın, mal üreten toplumun kendini mal ürettiği olgusundan, daha yüksek düzeyde bir toplum biçimine geçme yolunda mal üretmeye somut olarak son vermekten başkaca bir biçimde soyutlayabileceği düşüncesini geri çevirmesi gerekirdi. Benjamin’in Marx’ın kuramına ilişkin yanlış anlamalarını kanıtlamak güç değilse de, pek bir yere götürmez.

Benjamin, Marx’ın “kimi zaman fazla iddialı, kimi zaman da skolastik” bulduğu sanat kuramına pek ilgi duymamıştır; Benjamin

için Proust’un üç kısa cümlesi, materyalist çözümleme alanındakilerin çoğundan daha değerliydi. Marksist sanat kuramcılarının çoğunluğu kültürü, yalnızca ekonomik gelişmenin bir yansıması olarak açıklarlar: Benjamin ise buna karşı çıkıyordu. Benjamin’e göre estetik yansıtma öğretisi, Marx’ın “üstyapının ideolojilerinin, ilişkileri yanlış ve çarpık yansıttıkları” düşüncesiyle aşılmıştı bile. Benjamin, bu düşünceye şu soruyu eklemişti: “Eğer altyapı belli bir ölçüde düşünce ve deneyim malzemesi açısından üstyapıyı belirliyorsa, ama bu belirleme yalnızca bir yansıtmadan ibaret değilse, o zaman... nasıl karakterize edilebilir? Altyapının dile geliş biçimi olarak. Üstyapı, altyapının anlatımıdır. Toplumda egemen olan ekonomik koşullar üstyapıda dile gelir; tıpkı uyuyan birinin düşlerinin içeriğinde, aşırı dolu bir midenin, nedensel bağıntı bakımından düşün yaratıcısı olabilmesine karşın, yansımasını değil, ama anlatımını bulması gibi.” Benjamin, *Pasajlar Yapıtı'nda* ideoloji eleştirisi yapar tavırda olmamıştır; o, Marksist kuramın herhalde tamamlayıcısı veya genişleticisi olarak içe götürür, bütün detaydan yola çıkarak deşifre eder, özel’de genel’i sergiler. Nominalist açıdan cisimsel somut’tan yola çıkar, tümevarımcı olarak ise görülebilenin alanını çıkış noktası alır. *Pasajlar Yapıtı*, “temelde en erken endüstri ürünlerinin, en erken endüstri yapılarının, en erken makinelerin, aynı zamanda da ilk büyük mağazaların, reklamların vb. anlatım karakteriyle ilgilenmektedir”; Benjamin, bu anlatım karakterleri arasında doğrudan yakalanamayanı, On- dokuzuncu Yüzyıl’ın imzasını bulmayı umuyordu. Onun için önemli olan, “anlatım bağlamı’ydı: “Sergilenmesi gereken, kültürün ekonomi açısından doğuşu değil, ama ekonominin kültürdeki anlatımıdır.” Benjamin’in ilk pasajlar taslağından İkincisine uzanan yolu, çalışmasına tarihsel materyalizmin istemleri" karşısında geçerlik kazandırma çabasını belgelerken, geç dönemin fizyonomik anlayışı içersinde kaynaklarını metafizik ve tanrıbilim alanlarında bulan motifler hiç zedelenmeksizin ayakta kalabilmiştir. Ekonominin kültürdeki anlatımını sergileme girişimi, “ekonomik bir süreci, pasajların (ve bu ölçüde Ondokuzuncu Yüzyıl'ın) bütün yaşam görünümlerinin kaynaklandığı somut bir ilkgörüngü niteliğiyle kavramaktır”. Benjamin, daha önce *Alman Trauerspiel'inin Kaynağı* için de, kendi hakikat kavramını açıklamak için Goethe’nin ilkgörüngüsünden yararlanmıştı: *Trauerspiel* kitabında kaynak

(Ursprung) kavramı, “Goethe’nin temel kavramının doğa alanından tarihe zorunlu ve katı bir geçirilişi” anlamını taşıyacaktı: “Şimdi Pasajlar çalışmasında da bir kaynağı araştırma olayıyla karşı karşıyayım. Çünkü Paris pasajlarının yükselişinden çöküşüne kadarki biçimlenişlerinin ve değişikliklerinin kaynağını izleyip, bu kaynağı ekonomik olgular bağlamında kavrıyordum. Nedensellik açısından, yani birer neden olarak bu olgular, başlangıçta henüz ilkgörüngü değildir; bunlar ancak kendilerine özgü gelişmeleri -daha iyi deyişle açılımları- boyunca, tıpkı yaprağın somut bitkiler dünyasının bütün zenginliğini gözler önüne serişi gibi, pasajların somut tarihsel biçimleri dizisine kaynaklık ettiklerinde ilkgörüngülere dönüşürler.” Bu noktada metafizik kurnazlıklar ve tanrıbilimsel kaprisler, maskeleri ekonomi tarafından alaycı bir tutumla indirildikten sonra bir yana atılmış görünmelerine karşın, bilgi kuramı içersinde yeniden ortaya çıkmaktadır. Kendilerini ekonomik olguların anlatımı diye sergileyen ilk görüngüler: Bunlar, *Trauerspiel* kitabının, kendilerini deneyime dayanan bilginin araçlarıyla sergileyen düşüncelerinden nasıl ayrılabilirdi? Burada söz konusu olan, Benjamin’in monadolojik bir hakikate ilişkin erken tasarımıdır; bu tasarım, *Pasajlar Yapıtı'na* bütün evrelerinde egemen olduğu gibi, “Tarih Kavramı Üzerine” tezlerde de geçerliliğini korumuştur. *Trauerspiel* kitabında düşünce, “dünyanın görüntüsü”nü monad olarak kendi içinde barındırırken, *Pasajlar Yapıtı'nda* anlatım, ilk görüngü niteliğiyle tarihin görüntüsünü içerir. Amaç, ekonominin kendi kültürel anlatımını bulduğu somut tarihsel biçimlerin aracılığıyla kapitalist üretimin özünü yakalamaktı. Bu olumsuzluğun büyüsünü ortadan kaldırmakta soyutlamaları yetersiz kalan salt kavramsallık için mime- sis türünde ve somut bir dengeleştirici düşünülmüştü; bu dengeleştirici, genel’in şifresini oluşturan görüntülerin şifresini çözecekti. “Burjuvazinin anıtlarını, daha bu anıtlar çökmezden önce birer yıkıntı olarak kavramak” görevi, fizyonomik düşünceye düşüyordu.

Pasajlar Yaptı'ndan çıkartılabilecek ve materyalist bir fizyonomiye ilişkin girişler, Benjamin’in en önemli düşünceleri arasında yer alır. Bu girişlerde, Marksizmin bugüne kadar oluşturma borcunu yerine getiremediği estetik kuram, programlı bir biçimde belirginleşmektedir. Gerçekleştirilen, programın vaat ettiklerini karşılayabilecek miydi; Fizyonomi, materyalist görevinin üstesinden

gelebilecek miydi - bütün bu soruların karşılığı, ancak *Pasajlar Yapıtı* bitirilebilseydi alınabilecekti.

Tarihe ve tarihçiliğe ilişkin değişik kavramlar, *Pasajlar Yapıtı'nın* iki taslağı arasındaki ayraçları oluşturur. Polemik bakımından bunların uç noktası, ilerlemeye ilişkin olarak Ondokuzuncu Yüzyıl'da egemen tasarıma yönelmiştir. İdealist felsefeler, nesnel dünyaya artık -bir rastlantı sonucu olmaksızın- fantazmagori adını vermiş olan Schopenhauer'in dışında, ilerlemeyi "bir *bütün olarak* tarihsel akışın" göstergesine dönüştürmüşler, böylece de onu aydınlatıcı ve eleştirel işlevinden yoksun kılmışlardı. Üretici güçlerin gelişmesine yönelik Marksist güven bile ilerleme kavramını hipoztazlaştırmıştı ve bu nedenle, yirminci yüzyılın deneyimleri karşısında Benjamin'e artık savunulamaz geliyordu. Bu bağlamda olmak üzere, işçi hareketinin politik praksisi, becerilerde ve bilgilerde bir ilerlemenin henüz insanlığın kendisinin bir ilerlemesi olmadığını, doğaya egemen olma yolundaki ilerlemelerin karşısında toplumun gerilemelerinin yer aldığını unutmuştu. Benjamin, daha ilk pasajlar taslağında "ilerlemenin ideolojisini", "bütün bölümleriyle aşan bir tarih felsefesi" talep etmiş, daha sonra tarih felsefesine ilişkin tezlerde bu felsefenin açıklamasını yapmıştı; bu felsefenin çizdiği tarih manzarası, üretici güçlerle üretim ilişkilerinin diyalektiğinden çok, Klages'in ilk görüntülerle hayaletler arasındaki öldürücü oyununa atıfta bulunur. Tezlerden birinde-Benjamin'in anladığı anlamda- tarihsel materyalistin alegorisi olarak ortaya çıkan meleğin felce uğramış bakışları önünde "sürekli olarak yıkıntı üstüne yıkıntı yığan ve bunları onun ayaklarının dibine fırlatan" o zamana kadarki tarih, bir felaket niteliğiyle belirir; o zamana kadar tarihin sergilenmesine yaramış bütün kategoriler, bu materyalist tarafından yürürlükten kaldırılır: sözü edilen materyalist, "oluş'un bütün 'ağır'lığını" çürütülmüş olarak görür, "gelişme", ona yalnızca "görünüşte" bir gelişme niteliğiyle gözükür, o, her şeyden önce tarihte bir "sürekliliği sağlamaktan" vazgeçer; böyle bir süreklilik, ancak dehşetin sürmesi anlamında önem taşıyabilir, oysa sözü edilen materyalist için önemli olan, kurtuluştur. *Pasajlar Yapıtı'nda* amaç, tarihsel görüş için "Kopernikçi bir dönüm noktası" sağlamaktır; bu dönüm noktasına göre geçmişe karışan tarih, Kant'ın nesnelliği öznenin derinliklerinde bilgi kuramı açısından eleştirel düzeyde gerekçelendirişine benzer biçimde, temellerini güncellikte bulmuş

olarak gözükecektir. ilk dönüşüm, tarihsel bilgi çerçevesinde özne ile nesnenin, şimdi ile geçmişin buluşmalarına egemen koşul bakımından gerçekleşir: “Bugüne kadar ‘olmuş olan’ sabit nokta diye alınmış, şimdiki zaman bilgiyi bu ‘sabit olan’a dikkatle götürme çabası içersinde görülmüştür. Şimdi bu ilişki tersine dönecek, olmuş olan, diyalektik değişim, uyanan bilincin etkinliği anlamını taşıyacaktır. Politika, tarih karşısında öncelik kazanmaktadır. Olgular, biraz önce karşılaştığımız şeylerdir, onları saptamak ise anımsamanın işidir.” Tarihsel bakış, artık şimdi’den geriye, tarihe değil, ama tarihten şimdiki zamana, önceleme yoluyla yönelmektedir. Benjamin, Ondokuzuncu Yüz- yıl’ın “yaşamından ve görünüşte ikincil nitelikteki, yitirilmiş biçimlerinden”, “bugünün yaşamını, bugünün biçimlerini” okumaya çalışmıştır. Tarihsel bir konuya ilişkin güncel ilgi, “kendini o konu içersinde önceden biçimlenmiş olarak” duyumsamaktadır, ama asıl önemlisi, “o konuyu kendi içinde somutlaştırılmış, bir zamanlarki varlığından şimdi-varlık’ın (uyanık oluşun!) daha yüksek düzeydeki somutlaşmasına kaymış olarak duyumsamaktadır.” Tarihin konusu değişmesini sürdürmekte, ancak daha sonraki bir zaman parçası için güncelleştiğinde tumturaklı anlamda tarihsele dönüşebilmektedir. Tarihin konusu olan ve zaman içersinde akıp giden sürekli ilişkilerin yerini Benjamin’de birleşik-konum’lar (*Konstellationen)* almıştır; bu konumlar içersinde olmuş-olan, “bilinebilirliğinin” “şimdi”sine ulaşabileceği bir biçimde şimdiki zamanla örtüşür. Benjamin’in zaman zaman “kendi” bilgi kuramı diye söz ettiği “bilinebilirliğin şimdisi”, hem idealizme, hem de pozitivist bir tarihselliğe karşı çıkan çifte bir cephe konumundan geliştirilmiştir. Pozitivist tarihsellik tarihçiyi, salt “olgular kitlesi” niteliğiyle “homojen ve boş zamanı” dolduran bütün geçmişi yalnızca kendi kendisinden yola çıkarak, “duyumsayarak” anlaması için geçmişe geri götürürken, idealist tarih kurguları bunun tam tersine gelecek boyutunu egemenlikleri altına alarak, tarihte hem kendi kendini gerçekleştiren, hem de ilke olarak hiç son bulmayan bir ilerlemeye ilişkin doğal bir planı varsaydılar. Her ikisince, “tarih, daha başlangıcından itibaren zamansız, acı dolu, yanlış yanları adına ne varsa, tümüyle birlikte” unutulmuşluğa terk edilir. Ancak özellikle bu, yani tarihte var olan, ama onun tarafından sergilenmeyen, Benjamin’in *Pasajlar Yapıtı’nda* gerçekleştirmek istediği materyalist tarihçiliğin konusu olabilirdi. Her olmuş- olan’ın ancak belli bir dönemde

bilinebilirlik düzeyine çıkması, tarihçinin keyfine bırakılmış olmayıp, nesnel bir tarihsel konumdur. “Tarih, yerini homojen ve boş zamanın değil, ama şimdiki-zaman’la dolu bir zamanın oluşturduğu bir kurgunun konu sudur. Örneğin Robespierre için Antik Roma, tarihin akışından koparıp aldığı, şimdiki-zaman’la dolu bir geçmişti. Fransız Devrimi, geri dönen bir Roma olarak anlaşılıyordu. Eski Roma’yı alıntılıyordu.” Benjamin’in *Pasajlar Yapıtı'nda* yapmak istediği de bundan başka bir şey değildi. Şimdiki zaman, kitabın metnini oluşturacaktı; tarih ise bu metindeki atıflardan oluşacaktı; “Tarih yazmak (...) tarihi *alıntılamak* demektir.”

Tarih anlayışında Kopernikçi dönüm noktası: Bu, her şey den önce ve ayrıca geleneksel doğruluk kavramının tümüyle tersyüz edilmesi gerektiği anlamını taşıyordu: “Şimdi ‘zamansız doğruluk’ kavramından kararlı bir biçimde dönülmesi gerekmektedir. Ancak doğruluk -Marksizmin savunduğunun tersine-, yalnızca bilmenin zamansal bir işlevi olmayıp, eşzamanlı olarak hem bilinende, hem de bilende bulunan bir zaman çekirdeğine bağlıdır. Bu, o kadar doğrudur ki, sonrasızlık bir düşünce olmaktan çok, bir giysinin süsü niteliğindedir." Sözü edilen zaman çekirdeği, tarih gerçekten olup bitmekte olan, gerçek zaman boyutu içersinde uzanıp giden niteliğiyle ele alındığında değil, fakat gelişmenin bir an için damgasını bastığı, zamanın bir türetke düzeyinde yoğunlaştığı, bir Şimdi’nin kendisini “belli bir bilinebilirliğin Şimdi’si” kimliğiyle sergilediği noktada yakalanabilir: “Şimdi’nin içersinde doğruluk, tıka basa zamanla doludur.” Şimdi’nin kendi kendisini, *Pasajlar'ın* “en içsel görüntüsü”, modanın, burjuva içmekânının en içsel görüntüsü, *Pasajlar Yapıtı'nda* bilinmesi amaçlanan bütün geçmiş’in görüntüsü niteliğiyle sergilemesi öngörülmüştür. Benjamin, geçmiş ile şimdi’nin oluşturduğu bu türden gruplaşmalara “diyalektik görüntüler” adını takmıştı; bunların içeriğini de “durağan konumdaki diyalektik” diye tanımlıyordu. Diyalektik görüntü ve durağan diyalektik, hiç kuşkusuz *Pasajlar Yapıtının* odak noktası niteliğindeki kategorileridir. Ancak bunların anlamı damgalanma konumunda kalmış, terminolojik açıdan sürekli bir varlık kazanamamıştır. Benjamin’in metinlerinde bir ölçüde iletilemeden kalmış, en azından bir bütün olarak bir çatı altına sokulamayan en aşağı iki anlamı ayrımlaştırabilmek olasıdır. İlk olarak Benjamin -bu noktada daha çok ilk taslağın motiflerini bir araya toplar gibi gözüken

1935 tarihli metinde- diyalektik görüntüleri kolektif bilinçaltındaki idealler ve düşsel görüntüler olarak saptamıştır; bu bilinçaltının “itici gücünü Yeni’den alan görüntüsel imgeleminin”, “en eski geçmişe atıf yapması” öngörülmüştü: “Her yüzyılın gözlerinin önünde kendisinden sonrakinin görüntülerinin belirginleşmesini sağlayan düş içersinde en son görüntü, ilk tarihin, başka deyişle sınıfsız bir toplumun öğeleriyle birleşmiş olarak sergilenir. Kolektifin bilinçaltındaki depoda bulunan, bu topluma ilişkin deneyimler, Yeni ile içiçe girerek ütopyayı yaratır.” Benjamin’e göre modern çağ, “ilk tarihi”, “bu çağın ilişkilerine ve ürünlerine uygun düşen çifte anlamlılık yönünden alıntılar. Çifte anlamlılık, diyalektiğin görüntüsel belirginleşmesidir, durağan konumdaki diyalektiğin yasasıdır. Bu durağanlık ütopyadır, diyalektik görüntü de idealdir. Böyle bir görüntü, malı doğrudan bir fetiş olarak sergiler.” Bu cümleler, mal fetişizminin bir “bilinç olgusu” niteliğini taşımaması nedeniyle, diyalektik görüntünün “fetiş karakterinin

kolektif bilinçteki anlaşılma biçimi” olduğunu benimseyeme- yen Adorno’nun kesin bir eleştiri yöneltmeğine yol açmıştır. Benjamin daha sonra Adorno’nun açıklamalarının etkisi altında bu tür düşünme biçimlerinden vazgeçmiştir; 1939’da, ikinci özet kaleme alınırken, ilgili bölümler artık yazarını tatmin etmediği gerekçesiyle metindışı bırakılmıştır. Daha sonra, 1940 yılında, “Tarih Kavramı Üzerine” tezlerde durağanlık konumundaki diyalektik neredeyse bulgusal bir ilke gibi, tarihsel maddecinin konularını ele alışına ilişkin bir yöntem gibi işler görünümdedir: “Tarihsel maddeci, geçiş olmayan, fakat içinde zamanın damgasını taşıyan ve durağan konuma geçtiği bir şimdiki zaman kavramından vazgeçemez. Çünkü tarihsel maddecinin içinde bulunduğu ve kendisi için tarih kaleme aldığı şimdiki zamanı tanımlayan, bu kavramdır. (...) Materyalist tarihçiliğin temelinde kurucu bir ilke yatar. Düşünme eylemi, yalnızca düşüncelerin deviniminden değil, aynı zamanda onların durağan konumundan da oluşur. Düşünme, gerilimlerden yana doyuma ulaşmış bir konumda ansızın mola verdiğinde, bir monad niteliğiyle kristalize oluşundakinin aynı şoku yaşar. Tarihsel maddeci, bir tarihsel konuya ancak bu konunun bir monad niteliğiyle karşısına çıktığı noktada yaklaşır. Bu yapı içersinde olayların Mesihvari bir tavırla durağanlaşmasının, başka deyişle baskı altına alınmış geçmiş uğruna girişilen kavgaya ilişkin devrimci bir fırsatın göstergesini saptar.” Benjamin’in düşünmesi,

gerçekte her zaman diyalektik görüntüler içersinde gerçekleşen bir eylemdi. “Oluşmuş her biçimi devinimin akışı içersinde (...) kavrayan” Marx’ın diyalektiğinin tersine, Benjamin’in diyalektiği devinimlerin akışını durdurmaya, her oluş’u bir varlık niteliğiyle kavramaya çalışırdı. Benjamin’in felsefesi, Adorno’nun sözleriyle, “mal fetişizminin kendisine uygun düşüyordu; bu durumda her şey, kendinde şey’in büyüsüne kapılmalıdır ki, bu felsefe nesneliğin kötülüğünü örten büyüyü çözsün.” Bu felsefe, tarihsel-toplumsal görüngüleri, doğa tarihine ait görüngüler gibi “okumaya” çabalayarak, görsel bir yöntem izlemiştir; görüntüler, her birinin tarihsel içeriği aracılığıyla, bu felsefe doğrultusunda diyalektik görüntülere dönüşmüştür. Diyalektik görüntü içersinde bu felsefe
ye göre “belli bir çağın geçmişi, aynı zamanda hep eskiden beri olagelen” niteliğini kazanmış, böylece de hep bir mitos havası taşımıştır; ancak görüntüye egemen olan tarihsel maddecinin, aynı zamanda “geçmişte umut kıvılcımlarını körükleyebilmek”, tarihsel geleneği “yeniden onu yenmek üzere olan konformizmden kurtarmak” yeteneğine de sahip bulunması, tarihteki “galiplerin” sözleşmeleri de feshedilmiş olmakta ve coşkunun ağırlık noktası, ezilenlerin kurtarılmasına kaydırılmaktadır.

Diyalektik görüntüselliğin saptanmasının Benjamin’e göre, tarihçinin gelişigüzel konulara istediği zaman uygulayabileceği bir yöntem olmadığı açıktır. Tarihçilik, Marx’ta olduğu gibi Benjamin için de politik praksis’ten ayrılamaz: Geçmişin tarihi kaleme alan tarafından kurtarılması, insanlığın pratikte kurtarılmasına bağlı kalmıştır. Ancak Marx’ın, “kapitalist üretimin (...) bir doğal sürecin zorunluğuyla kendi olumsuzlamasını” ürettiği yolundaki tasarımıyla karşılaştırıldığında, Benjamin’in kuramında anarşik ve Blanquist öğelerin ayakta kaldığı görülür: “Gerçekte kendi devrimci şansını da beraberinde taşımamış tek bir an yoktur (...) Devrimci düşünürün gözünde her tarihsel anın kendine özgü devrimci şansı, politik konumu çıkış noktası alarak kendi kendisini onaylar. Ama bu onaylamanın araçlarından biri de, söz konusu anın geçmişin çok belirli ve o zamana kadar kapalı kalmış bir odasına girebilme gücüdür. Bu odaya girmek, politik eylemle tam olarak örtüşür.” Politik eylem “kendi kendisini, ne denli yıkıcı olursa olsun, Mesihvari bir eylem olarak kavramış” olarak tanıtmalıdır. Benjamin’in tarihsel materyalizmi, politik alandaki Mesih

tutumundan hemen hiç ayrılamaz. Daha geç bir dönemde, belki de Hitler-Stalin paktının şoku altında kaleme aldığı bir notta şöyle der: "Kuşağımızın deneyimi: Kapitalizm, doğal bir ölümle ölmeyecektir." Ancak bunun ardından devrimin gelişi, Marx'a özgü sabırla beklenememiş, yalnızca tarihin eskatolojik *sonu* olarak düşünülebilmiştir: "Sınıfsız toplum, tarihte ilerlemenin son hedefi olmayıp, çoğu kez başarılamamış, ama sonunda gerçekleştirilebilmiş kesilişidir." Mitostan uyanışın, *Pasajlar Yapıtı*[1] nın yazarının göz önünde bulundurduğu Mesihvari bir modeli, kurtuluşu içersinde durdurulmuş bir tarih modelini izlemesi gerekiyordu. "Tarihsel bilginin öznesi, savaşan, ezilen sınıfın kendisidir"; durağan konumdaki diyalektiğin tarihçisi, bu sınıfın bayraktarı olarak düşünülebilir. O tarihçiye "zayıf bir Mesihvari güç verilmiştir ve geçmiş, bu güç üzerinde hak sahibidir", sözü edilen tarihçi, "içinde kendisine atıfta bulunulmadığını" saptadığı "her şimdiki zamanla birlikte yitip gitme tehdidini ileri süren 'o' bir daha geri getirilmesi olanaksız geçmiş görüntüsünü" saptamakla, geçmişin bu iddiasını karşılamış olmaktadır). Tarihsel evrimler içersinde herhangi bir ilerlemeyi değil, ama gizemli bir hep-aynı-olan'ı saptayabilen, ilerlemeyi daha çok bir sıçrama -gerçekte tarihin dışına atlama anlamını taşıyan bir "geçmişe kaplan sıçrayışı"-, Mesih'in imparatorluğunun başlangıcı olarak düşünebilen Benjamin, bu mistik tarih anlayışına diyalektiğin belli bir türüyle uymaya çalışmıştı; bu diyalektik içersinde aracılık, dönüşüm karşısında bütünüyle geri çekiliyor, uzlaştırıcı olan, yerini yıkıcı ve eleştirel öğeye bırakmak zorunda kalıyordu. Benjamin'in diyalektik görüntüyü "tarihsel akışın sürekliliği içersinden" "koparışı", devrimlerde zamanı yeni bir takvimi yürürlüğe koyarak, ya da Temmuz Devrimi'nin Parisi'nde olduğu gibi, saat kulelerine ateş açarak durdurma girişiminde bulunan o anarşik itici güçle eşanlamlıydı. Zamandan koparılmış nesneleri görüntülere sürgüne gönderen bakış, "tarihin *facies hippocratica'sına"**, mitosun "donmuş vahşi ülkesine" dikilmiş Medusa bakışıdır. Ancak geçmiş ile şimdi'nin "yıldırım gibi" bir konum içersinde birleştikleri, "bilinebilirliğin şimdisi'nde" geçmişin görüntüsünün parladığı mistik anda, söz konusu olan görüntü, Mesih'in bakış açısından, ya da materyalist deyişle, devrimin bakış açısından diyalektik-dönüştürücü bir görüntü olur. *Pasajlar Yapıtı*'nda da yalnızca ve yalnızca bu bakış açısından

ilerlemeye ilişkin bir "katıksız belirlenim" ortaya çıkmıştır: "Her gerçek sanat yapıtında bu yapıtın, kendini oraya koyanın yüzüne yaklaşmakta olan bir sabah rüzgârının serinliğiyle estiği bir yer vardır. Bundan çıkan sonuç, çoğu kez ilerlemeye ilişkin her

* ***Facies hippocratica*: Ölülerin ve ağır hastaların yüz ifadelerine ilişkin olarak, ilk kez Hippocrates tarafından verilmiş olan tanım. (Ç.N.)**

türlü bağıntıyı ışığı kırarcasına kırdığı varsayılan sanatın, ilerlemenin gerçek işlevine hizmet edebileceğidir, ilerlemenin asıl yuvası, zamanın akışının sürekliliğinde değil, ama bu akışın kesintilerindedir." Bu anlamda, ilk özetin sorunlu nitelikteki işlevinin kurtarılması bile olasıdır; bu işlevin içeriğine göre diyalektik görüntü içersinde kolektif bilinçaltının en eski ve mitos niteliğindeki deneyimleri, "yeni ile iç içe girerek ütopyayı", başka deyişle "kalıcı yapılardan geçici modalar kadar, yaşamın binlerce birleşik-konumunda izini bırakmış olan" ütopyayı üretir. Benjamin, bu türlü izleri görünür kılmak, "tarihin atıklarını" toplamak ve "kurtarmak" için, durağan konumdaki diyalektiği düşünmüştür: evrime karşı bir tarih anlayışıyla yine de tarihi betimlemek gibi hem çelişkili gözüken, hem de şaşırtıcı bir işe girişmiştir.

Tarih Kavramı Üzerine

I

Hep söylenegeldiğine göre, bir otomat varmış ve bu öyle yapılmış ki, bir satranç oyuncusunun her hamlesine, kendisine partiyi kesinlikle kazandıracak bir karşı hamleyle yanıt verirmiş. Geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında, sırtında geleneksel Türk giysileri bulunan, nargile içen bir kukla otururmuş. Aynalardan oluşan bir sistem aracılığıyla, ne yandan bakılırsa bakılsın, masa saydammış gibi görünürmüş. Gerçekte ise masanın altında, satranç ustası olan kambur bir cüce otururmuş ve kuklanın ellerini iplerle yönetirmiş. Bu mekanizmanın bir benzerini felsefe alanı için tasarımlayabilmek olasıdır. Bu bağlamda sürekli kazanması öngörülen, "tarihsel maddecilik" diye adlandırılan kukladır. Bu kukla, bilindiği üzere, günümüzde artık küçük ve çirkin olan, kendini göstermesine de izin verilmeyen tanrıbilimi de hizmetine aldığı takdirde, herkesle rahatça başa çıkabilir.

II

"insan doğasının en ilginç özelliklerinden biri", der Lotze, "... bireyin bunca bencil oluşuna karşın, her şimdiki zamanın kendi gelecek zamanı karşısında kıskançlıktan bunca yoksulluğudur." Bu düşüncenin götürdüğü sonuç, içimizde oluşturduğumuz mutluluk tasarımının tümüyle belli bir zaman parçasının, yani kendi varlığımızın akışının bizim için yalnızca bir kez öngörmüş olduğu zaman parçasının rengini taşıdığıdır, içimizde kıskançlık uyandırabilecek mutluluk, yalnızca soluduğumuz havada vardır, konuşmuş olabileceğimiz insanlarla, bize kendilerini vermiş olabilecek kadınlarla söz konusudur. Başka deyişle, mutluluk tasarımı içersinde, kaçınılmaz olarak, bir tür ilahi kurtuluşun titreşimleri de vardır. Tarihin konu edindiği, geçmişe ilişkin tasarım için de bu, böyledir. Geçmiş, kendisini kurtuluşa yönelten gizli bir dizini de beraberinde taşır. Zaten bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havadan hafif bir esintiyi biz de duyumsamaz mıyız?

Kulak verdiğimiz sesler içersinde, artık susmuş olanların yankısı da yok mudur? Kur yaptığımız kadınların hiçbir zaman tanıyamadıkları kız kardeşleri olmamış mıdır? Böy- leyse eğer, o zaman geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma var demektir. O zaman demektir ki, bizler bu dünyada beklenmişiz. O zaman, bizden önceki her kuşağa olduğu gibi bize de zayıf bir Mesih gücü verilmiştir ve bu güç üzerinde geçmişin de hakkı vardır. Bu, bedeli ucuz ödenebilecek bir hak değildir. Tarihsel maddeci, bunu bilir.

III

Olayları, aralarında büyük ve küçük ayrımı gütmeksizin anlatan vakanüvis, bir kez olmuş hiçbir şeyin tarih açısından yitip gitmiş sayılamayacağı gerçeği doğrultusunda davranmış olur. Doğal olarak, ancak bütünüyle kurtuluşa erebilmiş bir insanlık geçmişine de bütünüyle sahip olabilir. Anlatılmak istenen, şudur: Ancak kurtuluşa ermiş bir insanlık için geçmişi, her anıyla alıntılanabilir nitelik kazanmıştır. Yaşanmış anlarından her biri, gündemdeki bir alıntıya dönüşmüştür - mahşer gününün gündeminde olan bir alıntı.

IV

Önce yiyeceğinizi ve giyeceğinizi ararsanız eğer, cennetin kapıları önünüzde kendiliğinden açılacaktır.

HEGEL, 1807

Marx’ın öğretisi doğrultusunda eğitilmiş bir tarihçinin sürekli göz önünde bulundurduğu sınıf kavgası, ilkel ve maddi şeyler uğruna, başka deyişle inceliğin ve tinselliğin onlarsız düşünülemeyeceği şeyler uğruna yapılan kavgadır. Bununla birlikte inceliğin ve tinselliğin sınıf kavgası içersindeki varlıkları, zaferi kazanana düşecek bir ganimet tasarımından farklıdır. Sözü edilen kavga içersinde bunlar, geleceğe güven duygusu ve yüreklilik olarak, mizah duygusu, kurnazlık, yılmakbilmezlik olarak canlıdırlar ve geride kalmış uzak zamanları da etkilerler. Bunlar, iktidar sahiplerinin her zaferini sürekli olarak yeniden sorgulayacaklardır. Tıpkı çiçeklerin başlarını güneşe çevirmeleri gibi, geçmiş de, gizli bir güneşe yönelimin etkisiyle, tarihin göklerinde bugün yükselmekte olan güneşe dönmek

çabasındadır. Tarihsel maddeci, değişimlerin bu en göze çarpmayanını anlamak zorundadır.

V

Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir. "Gerçek bizden kaçmayacaktır." - Gottfried Keller'e ait olan bu söz, tarihselciliğin kendi tarih anlayışı içersinde tarihsel maddeciliğe yenik düştüğü noktayı tam olarak göstermektedir. Çünkü bura da, geçmişte kendisinin de düşünülmüş olduğunun bilincine varmayan her şimdiki zaman'la birlikte, bir daha geri getirilme si olanaksız biçimde yitip gitme tehlikesiyle karşılaşan bir görüntünün varlığı söz konusudur.

Geçmişi tarihsel olarak dile getirmek, o geçmişi ‘'gerçekte nasıl olduysa, öyle" bilmek değildir. Buna karşılık, bir tehlike anında parlayıverdiği konumuyla, bir anıyı ele geçirmek demektir. Tarihsel maddecilik için önemli olan, geçmişe ilişkin bir görüntüyü, tehlike anında tarihsel özneye ansızın gözüktüğü biçimiyle korumaktır. Tehlike, hem geleneğin varlığına, hem de o geleneğin seslendiklerine yöneliktir. İkisi için de aynı tehlike, yani kendini egemen sınıfların bir aracı kılma tehlikesi vardır. Her çağda yapılması gereken, geleneği, onu alt etmek üzere olan konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çaba harcamaktır. Çünkü Mesih, yalnız kurtarıcı olarak gelmez; şeytanı alt eden sıfatını da taşır. Geçmişteki umut kıvılcımını körükleyerek tutuşturma yeteneği, yalnızca geçmişi özümsemiş tarihçide bulunabilir; düşman galip geldiğinde, ölüler bile kendilerini bu düşmandan kurtaramayacaklardır. Ve bu düşman daha zafer kazanmayı sürdürmektedir.

VI

Acıların yankılandığı bu vadideki karanlığı ve
büyük soğuğu düşün.
BRECHT, Üç Kuruşluk Opera

Fustel de Coulanges, geçmiş bir dönemi yeniden kafasında canlandırmak isteyen tarihçiye, tarihin o dönemden sonraki akışına ilişkin tüm bildiklerini düşüncelerinden uzaklaştırmasını öğütler. Tarihsel maddeciliğin ilişkilerini kestiği yöntemi bundan daha iyi belirleyebilmek, olanaksızdır. Bu, bir özdeşleyim yöntemidir. Bunun kaynağı, yüreğin üşengeçliğidir, *acedia*'dır (umursamazlık); bu üşengeçlik, yalnızca bir an için parlayıveren gerçek tarihsel görüntünün üzerinde egemenlik kurulmasında duraklamaya yol açar. Ortaçağın tanrıbilimcileri, bu yürek üşengeçliğini hüznün gerçek kaynağı sayarlardı. Bu hüzünle tanışmış olan Flaubert, şöyle yazar: “Kartaca’yı yeniden canlandırabilmek için ne kadar hüzne katlanmak gerektiğini pek az kimse kestirebilir.” Tarihselciliği izleyen tarihçinin aslında kiminle özdeşleştiği sorulduğu takdirde, bu hüznün doğası açıklık kazanır. Sorunun yanıtı, kaçınılmaz olarak galip gelenle özdeşleşildiğidir. Gelgelelim belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdırlar. Bu durumda galip gelenle özdeşleşme, her zaman tüm iktidar sahiplerinin işine yaramaktadır. Bu söylenenler, tarihsel maddeci için yeterlidir. Bugüne değin zafer kazanmış kim varsa, bugün iktidarda olanları bugün yere serilmiş olanların üstünden geçiren zafer alayıyla birlikte yürümektedir. Savaş ganimeti de, âdet olduğu üzere, bu zafer alayıyla birlikte taşınmaktadır. Bu ganimet, kültür varlıkları diye adlandırılmaktadır. Tarihsel maddeci, bunları arada bir uzaklık bırakarak izleyen gözlemci kimliğindedir. Çünkü önünde kültür varlıkları diye gördüklerinin hepsi, insanın tüyleri ürpermeksizin düşünemeyeceği bir kaynaktan gelmektedir. Bunlar varlıklarını, yalnızca onları yaratan dehalara değil, ama aynı zamanda o dehaların çağdaşlarının adı anılmayan angaryalarına borçludur. Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliğini taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılamaz. Bundan ötürü tarihsel maddeci, sözü edilen gelenekten olabildiğince uzaklaşır. “Tarihin tüylerini tersine fırçalamayı”, kendisi için görev sayar.

VII

Ezilenlerin geleneği, bize içinde yaşadığımız “olağanüstü hal”in gerçekte kural olduğunu öğretir. Yapmamız gereken, bu duruma uygun düşecek bir tarih kavramına ulaşmaktır. O zaman gerçek anlamda olağanüstü hal’in oluşturulması, gözümüzde bir görev niteliğiyle belirecektir; böylece de faşizme karşı yürütülen kavgadaki konumumuz, daha iyi bir konum olacaktır. Faşizmin bir şansı da, faşizme karşı olanların onu ilerleme adına tarih- sel bir kural saymalarıdır.

Yaşadıklarımızın yirminci yüzyılda “hâlâ” olabilmesi karşısında duyulan şaşkınlık, felsefe anlamında bir şaşkınlık değildir. Bu şaşkınlık, kendisine kaynaklık eden tarih anlayışının savunulamayacağı bilinmediği sürece, hiçbir bilme sürecinin başlangıcını oluşturamaz.

VIII

Uçmaya hazırdır kanatlarım dönmek isterdim elbet geriye *çünkü o zaman canlı olarak bile kalsaydım azalırdı şansım yine de.*

GERHARD SCHOLEM, Angelus’tan Selam

Klee’nin *Angelus Novus* adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır.

IX

Manastır kurallarınca, rahipler üzerinde derin düşüncelere dalsınlar diye saptadıkları konuların görevi, rahipleri dünyadan ve dünyada olup bitenlerden uzaklaştırmaktı. Burada izlediğimiz düşünce biçimi de benzer bir amaçtan kaynaklanmıştır. Faşizmin karşıtlarının, umut bağladıkları politikacıların yere serildikleri ve yenilgilerini, kendi davalarına ihanet ederek, daha da pekiştirdikleri bir anda bu düşünce biçiminin amacı, politika dünyasını bu hainlerin ağzından kurtarmaktır. Gözlerimizin çıkış noktası, bu politikacıların ilerlemeye olan körü körüne inançlarının, kendi "kitle temellerine" duydukları güvenin ve son olarak da kendilerini tam bir köle tutumuyla, denetlenmesi olanaksız bir aygıtın dişlilerine dönüştürmelerinin, aynı şeyin üç ayrı yönünü oluşturduğudur. Bu gözlem, sözü edilen politikacıların savunmayı sürdürdükleri düşünceyle her türlü ortaklıktan kaçınan bir tarih anlayışının, bizim alışılmış düşünce biçimimize ne denli pahalıya patlayacağı konusunda bir fikir vermeye çalışmaktadır.

X

Başlangıçtan bu yana sosyal demokraside var olan konformizm, sosyal demokrasinin yalnız siyasi taktiklerine değil, ama ekonomik düşüncelerine de bulaşmıştır. Bu konformizm, daha sonraki çöküşün nedenlerinden biridir. Hiçbir şey Alman işçi sınıfını, kendisinin de akıntıyla birlikte yüzdüğü düşüncesi kadar yozlaştırmamıştır. Bu sınıf, teknik gelişmeyi birlikte yüzdüğü akıntının bir çavlanı saydı. Buradan, teknik ilerlemeye götürdüğü söylenen fabrika çalışmasının siyasal bir edim olduğu yanılsamasına uzanan yol, artık yalnızca bir adımlıktı. Eski Protestan çalışma ahlâkı, Alman işçi sınıfı saflarında, laik bir görünüm içersinde dirilişini kutlamaktaydı. Gotha Programı, bu kargaşanın izlerini taşımaya başlamıştır bile. Bu program, emeği "tüm zenginliğin ve kültürün kaynağı" diye tanımlar. Kötü bir şeyler sezen Marx, buna verdiği yanıtta, çalışma gücünden başkaca mülkü bulunmayan insanoğlunun "zorunlu olarak, kendilerini mülk sahibi konumuna getirmiş... öteki insanların kölesi olacağını" söylemiştir. Ama kargaşa, bundan etkilenmeksizin yaygınlaşmayı sürdürdü ve kısa

süre sonra Josef Dietzgen, şunu ilan etti: “Emek, yeniçağın Mesihinin adıdır... Zenginlik... emeğin geliştirilmesidir ve bu zenginlik, şimdiye kadar hiçbir kurtarıcının başaramadığını başarabilir.” Emeğin ne olduğuna ilişkin bu ilkel-Marksist kavram, çalışanların, bu çalışmanın ürününü denetleyemedikleri sürece, ondan nasıl yararlanabilecekleri sorusu üzerinde fazla durmaz. Bu kavram toplumsal gerilemeleri değil, yalnızca doğaya egemen olma yolunda atılan adımları gerçek diye benimsemek ister. Sonradan faşizmin çatısı altında ortaya çıkacak olan teknokrat çizgiler, bu kavram içersinde belirginleşmiştir. Bu çizgilerden biri de, 1848 Devrimi’nden önceki sosyalist ütopyaların doğa kavramıyla gelecek için hiç de iyi şeyler vaat etmeyen bir farklılık sergileyen doğa kavramıdır. Yeni anlayışa göre emek, doğanın sömürülmesi amacına yöneliktir; bu durum naif bir tatmin duygusuyla, emekçi sınıfın sömürülmesiyle karşılaştırılır. Fourier gibi biriyle alay edilmesine malzeme sağlamış fantaziler, bu pozitivist anlayışla karşılaştırıldığında şaşırtıcı biçimde sağlıklı gözükmektedir. Fourier’ye göre iyi bir yapıya kavuşturulmuş toplumsal emeğin sonucunda dünyamızın gecesi, dört ay tarafından aydınlatılacak, kutuplardaki buzlar geri çekilecek, denizin suyu artık tuzlu bir tat taşımayacak ve vahşi hayvanlar insanların hizmetine gireceklerdi. Bütün bunlar, doğayı sömürmek şöyle dursun, olası yaratılar niteliğiyle o doğanın kucağında uyuklayanları uyandırabilecek bir emeği sergilemektedir. Yozlaşmış bir emek kavramının çerçevesine, onun tamamlayıcısı olarak, Dietzgen’in deyişiyle “bedavadan var olan” doğa da girer.

XI

Tarihi gereksiniyoruz, ama bilginin bahçesinde aylak aylak gezinen bir şımarığınkinden farklı bir biçimde.

NIETZSCHE, Tarihin Yaşam için Yararı ve Zararı Üzerine.

Tarihsel bilginin öznesi, kavga eden, ezilen sınıfın kendisidir. Marx’ta bu sınıf, özgürlük hareketini kuşaklar boyunca ezilmiş olanlar adına tamamlayan, öz alan, köleleştirilmiş son sınıf olarak ortaya çıkar.

“Spartaküs Hareketi”yle kısa süre için bir kez daha gerçeklik kazanacak olan bu bilinç, sosyal demokrasiye eskiden beri itici gelmiştir. Sosyal demokrasi otuz yıllık bir süre içersinde, bir önceki yüzyılı yerinden oynatmış olan bir adı, bir Blanqui’nin adını neredeyse tümüyle silmeyi başardı. İşçi sınıfına gelecek kuşakların kurtarıcısı rolünü yükleyerek, kendini öne çıkarmayı yeğledi. Böylece bu sınıfın en büyük güç kaynağını kurutmuş oldu. İşçi sınıfı bu okulda hem nefreti, hem de özveri istencini unuttu. Çünkü bunların ikisi de özgürlüğüne kavuşmuş torunlar idealiyle değil, ama köleleştirilmiş ataların imgesiyle beslenir.

XII

Davamız her geçen gün daha netleşiyor ve halk daha da akıllanıyor.

JOSEF DIETZGEN, *Sosyal Demokrat Felsefe.*

Sosyal demokrat kuram ve ondan daha ileri ölçüde olmak üzere, sosyal demokrat uygulama, gerçekliği temel almayan, dogmatik bir istemle ortaya çıkan bir ilerleme kavramınca belirlenmişti. Sosyal demokratların kafalarındaki biçimiyle ilerleme, önce insanlığın (yalnızca becerilerinin ve bilgilerinin değil) kendisinin ilerlemesiydi. ikinci olarak (insanlığın yetkinleşme konusundaki sınırsızlığı doğrultusunda), sonu hiç gelmeyecek bir ilerlemeydi. Üçüncü olarak da ilerleme (kendiliğinden gelişen, düz ya da sarmal bir yörüngeyi izleyen), aslında engellenemez bir hareket sayılmıştır. Bu önermelerin tümü de tartışmalıdır ve eleştiriye düşen, bütün bu önermelerin arkasına çekilmek, hepsinde ortak olan üzerinde yoğunlaşmaktır. Tarihte insan soyunun ilerlemesine ilişkin bir tasarım, insanlığın bağdaşık nitelikte ve boş bir zamandan geçerek gelişen ilerlemesi tasarımından kopuk olarak düşünülemez. Bu ilerleyiş tasarımının eleştirisi, bir bütün olarak ilerlemenin eleştirisinin temellerini oluşturmak zorundadır.

XIII

Hedef, kaynaktır.

KARL KRAUS, *Worte in Versen I*

Tarih, yerini bağdaşık ve boş zamanın değil, ama şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesidir. Örneğin Robespierre'e göre Roma. şimdi ile dolu olan ve kendisinin tarihin akışı içersinden zorla koparıp aldığı bir geçmişti. Fransız Devrimi, kendini geri dönmüş bir Roma sayıyordu. Eski Roma'yı, tıpkı modanın geçmişe karışmış bir giysiyi alıntılaması gibi alıntılıyordu. Moda, geçmişin çalılıkları arasında dolanıp duran güncel'in kokusunu alma yeteneğine sahiptir. Başka deyişle moda, geçmişe atlayan bir kaplan gibidir. Yalnız bu atlayış, egemen sınıfların buyruğundaki bir arenada gerçekleşir. Aynı atlayış, tarihin gökkubbesi altında, Marx'ın devrim olarak anladığı diyalektik hamledir.

XIV

Tarihin akışım parçalama bilinci, eyleme geçtikleri anda devrimci sınıflara özgü olan bir bilinçtir. Büyük Fransız Devrimi, yeni bir takvim yürürlüğe koymuştu. Bu takvimin başlangıcını oluşturan gün, bir hızlı çekimin işlevini görür. Bayram günleri, yıldönümleri olarak sürekli geri dönen, aslında ise hep aynı kalan günlerdir. Demek ki takvimler, zamanı saatler gibi ölçmez. Takvimler, yüz yıldan bu yana Avrupa'da artık sanki izi bile kalmamış olan bir tarih bilincinin anıtlarıdır. Temmuz Devrimi sırasında bile bu bilinci sergileyen bir olay olmuştu, ilk savaş" gününün akşamı gelip çattığında, Paris'in çeşitli bölgelerinde birbirinden bağımsız olarak, kulelerdeki saatlere nişan alındığı görüldü. Kehanet gücünü belki de uyağa borçlu olan bir görgü tanığı, o sıralarda şunları yazmıştı:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.

(Kim inanırdı! Derler ki, zamana karşı öfkeli
Yeni Yaşua'lar gelip dikildi her kulenin dibinde

Ve asıldılar akrebe yelkovana saat dursun diye.)

XV

Tarihsel maddeci, geçiş dönemi olmayan, ama içersinde zamanın durmuş olduğu bir şimdiki zaman kavramından vazgeçemez. Çünkü onun içinde bulunduğu ve kendisi için tarih kaleme aldığı şimdiki zaman'ı tanımlayan, bu kavramdır. Tarihselcilik, geçmişin "sonrasız" görüntüsünü çizerken, tarihsel maddeci salt o geçmişe ilişkin ve biriciklik niteliğini taşıyan bir deneyimi dile getirir. Tarihselciliğin umumhanesinde "bir zamanlar" adlı fahişeyle gününü gün etmeyi ise başkalarına bırakır. Sahip olduğu güçler üzerindeki egemenliğini korur: Tarihin sürekliliğini parçalayabilecek güçtedir.

XVI

Tarihselciliğin varacağı doruk, yasası gereği, evrensel tarihtir. Materyalist tarihçilik, yöntem açısından belki de en belirgin olarak böyle bir tarihten ayrılır. Birincisinin kuramsal bir donanımı yoktur. Yöntemi, toplama yöntemidir: Bağdaşık ve boş zamanı doldurabilmek için olgular yığınını kullanır. Maddeci tarihçilik ise yapıcı bir ilkeyi temel alır. Düşünme eyleminin çerçevesinde yalnızca düşüncelerin akışı değil, ama durdurulması da vardır. Düşünme eylemi, gerilimlere doymuş bir konumda ansızın mola verdiğinde, bu konuma bir şok uygulamış olur ve bu sayede o konum, bir monad niteliğiyle belirginleşir. Tarihsel maddeci, tarihi bir konuya, o konu ancak karşısına bir monad olarak çıktığı noktada yaklaşır, Bu yapı içersinde, olayın Mesihçi bir tutumla durağan kılınmasının göstergesini saptar; başka deyişle, ezilen bir geçmiş adına sürdürülen kavga açısından devrimci bir fırsat görür. Bu fırsattan, belli bir dönemi tarihin bağdaşık akışından koparmak için yararlanır; böylece, dönemden belli bir yaşamı, bir yaşam boyunca oluşturulmuş yapıtların tümü arasından belli bir yapıtı koparıp almış olur. Yöntemin ürünü, yapıt içersinde bütün bir yaşam boyunca yaratılanların, bunlar içersinde belli bir çağın ve çağ içersinde de tarihin tüm akışının

korunmasıdır. Tarihsel olarak kavrananın besleyici meyvesi, zamanı değerli, ama tadı bulunmayan bir tohum niteliğiyle içinde barındırır.

XVII

Zamanımızın bir biyologu, şöyle demektedir: “Homo sapiens’in o acınası elli bin yılı, yeryüzündeki organik yaşamın tarihiyle karşılaştırıldığında, yirmi dört saatlik bir günün sonundaki iki saniye gibidir. Uygarlaşmış insanlığın tarihi bu ölçüte vurulduğunda, ancak son saatin son saniyesinin beşte birini dolduracaktır.” Mesihçi zamanın dev bir özeti olarak tüm insanlığın tarihini kapsayan şimdiki zaman, insanlığın tarihinin evrendeki yeriyle tamamen örtüşmektedir.

Ek

A

Tarihsellik, tarihin değişik anları arasında bir neden-sonuç bağlantısı kurmakla yetinir. Ama hiçbir olgu, bir neden olduğu için zorunlu olarak tarihsel olgu niteliğini de kazanmaz. Bu niteliği, olup bitişinin ardından, belki binlerce yıl sonra ortaya çıkan koşullar ve koşullar aracılığıyla kazanır. Bunu çıkış noktası yapan tarihçi, olaylar dizisini bir tespih gibi parmaklarının arasından kaydırmaktan vazgeçer. Kendi çağının geçmişteki son derece belirli bir çağla paylaştığı konumu kavrar. Böylece, içinde Mesihçi zamanın kırıntılarının bulunduğu bir şimdiki zaman kavramını “şimdinin zamanı” niteliğiyle oluşturur.

B

Zamana bağrında neler sakladığını soran kâhinler, hiç kuşkusuz zamanı ne bağdaşık, ne de boş olarak algılamışlardır. Bunu göz önünde tutan, belki anılarda geçmiş zamanın nasıl yaşandığı konusunda bir fikir edinebilir: Geçmiş zaman da tıpkı yukarıdaki gibi yaşanmıştır. Bilindiği üzere, Yahudiler için geleceği araştırmak yasaktı. Tora ve dua

ise onlara anımsama konusun- da yol gösterir. Bu, Yahudiler’i geleceğin, kâhinlerden bilgi alanların da kendilerini kaptırmadıkları büyüsünden kurtarmıştır. Ama bu durum, Yahudiler için geleceği bağdaşık ve boş bir zamana dönüştürmemiştir. Çünkü bu gelecek içersinde her an, Mesih’in girebileceği küçük bir kapıdır.

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı

Güzel sanatlarımızın kuruluşu ile çeşitli tiplerinin saptanışı, bizimkisinden çok değişik bir zamana ve nesnelerle koşullar üzerindeki güçleri bizimkisiyle karşılaştırıldığında neredeyse yok denecek kadar az olan insanlara kadar geriye uzanır. Araçlarımızın esneklik ve yetkinlik bakımından geçirdiği gelişme, Güzel'e ilişkin antik endüstrinin yakın gelecekte köklü değişimlere uğramasını çok olası göstermektedir. Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.

PAUL VALÉRY: *Pièces sur l'art.* Paris, p. 103-104
"Pléiade", I *("La conquête l'ubiquité").*

Önsöz

Marx, kapitalist üretim biçiminin çözümlemesine giriştiğinde, bu üretim biçimi henüz başlangıçlarındaydı. Marx, girişimlerini onlara tanı değerini kazandıracak bir çizgide yönlendirdi. Kapitalist üretimin temel koşullarına göre döndü ve bu koşulları, gelecekte kapitalizmden daha neler beklenebileceğini gösterecek biçimde sergiledi. Ortaya çıkan sonuç, şu oldu: kapitalizmden yalnızca emekçi sınıfının daha sert biçimde sömürülmesine yol açması değil, bunun yanı sıra kendisini ortadan kaldıracak koşulları oluşturması da beklenebilirdi.

Üstyapının altyapıdakine oranla çok daha ağır tempoyla gerçekleşen köklü değişimi, üretim koşullarının geçirdiği değişikliklere kültürün bütün alanlarında geçerlilik kazandırmayı ancak yarım yüzyılı aşkın bir zaman içersinde başarabildi. Bunun ne yoldan olduğu ancak günümüzde açıklana- bilmektedir. Bu verilerin, tanı niteliğindeki belli istemleri karşılaması gerekmektedir. Ancak bu istemlerle bağıntılı savlar, emekçi sınıfın siyasal iktidarı ele geçirdikten sonraki sanatıyla ya da sınıfsız toplumla ilgili savlardan çok, şu anda geçerli üretim koşulları altındaki sanatın gelişme eğilimleri ile ilgili savlar olmaktadır. Bu savların diyalektiği üstyapıda, ekonomide olduğundan daha az belirgin değildir. Bundan ötürü bu tür savların birer savaşım aracı olarak değerini küçümsemek yanlış olur. Söz konusu savlar -yaratıcılık ve deha, sonrasızlık değeri ve giz gibi- eskiden kalma birtakım kavramları saf dışı etmiştir; bu kavramların denetimsiz (ve şu anda denetimi güç olan) uygulanması, olgular dağarcığının faşist doğrultuda işlenmesi sonucuna götürür. Aşağıda sanat kuramına yeni getirilen kavramların daha alışılagelmiş olanlardan ayrılan yanı, faşizmin amaçları açısından bütünüyle kullanılamaz nitelik taşımalarıdır. Buna karşılık bu kavramlar, sanat politikası alanında devrimci istemlerin dile getirilebilmesine elverişlidir.

I

Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmiştir. insanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden

yapılabilmiştir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içersinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler. Yunanlılar, sanat yapıtlarının teknik yoldan yeniden üretimi için biri döküm, biri de sikke basma olmak üzere yalnızca iki yöntem tanımaktaydılar. Bronz yontular, terracotta ve sikkeler, Yunanlılarca kitlesel üretimi gerçekleştirilebilen tek sanat yapıtlarıydı. Bunların dışında kalanların hepsi yalnızca bir defaya özgüydü ve teknik bakımdan yeniden üretilemiyordu. Tahtabaskıyla birlikte grafik, ilk kez teknik yoldan yeniden-üretilebilir oldu; bu olgu, basım tekniği aracılığıyla yazının da yeniden- üretilebilir olmasından çok daha eskidir. Yazının teknik yoldan yeniden-üretimi demek olan baskının edebiyat alanında yarattığı dev değişiklikler, herkesçe bilinmektedir. Ancak bunlar, burada dünya tarihinin ölçütleri içersinde ele alman olayın çatısı altında doğal olarak yalnızca tek ama hiç kuşkusuz önemi yadsınamayacak bir özel durumu oluşturmaktadır. Tahtabaskıya ortaçağ boyunca bakırbaskı ve gravür, Ondokuzuncu Yüzyıl'ın başında da litografi eklenir.

Litografi (taşbaskı) ile birlikte yeniden-üretim tekniği bütünüyle yeni bir aşamaya vardı. Resmin taş üstüne çizimiyle gerçekleştirilen, böylece de tahtabaskı veya resmin bakır bir levha üstüne işlenmesiyle yapılan baskıdan çok daha kolay olan bu teknik, grafik ürünlerinin yalnızca (önceden olduğu gibi) kitlesel değil, ama aynı zamanda her gün yeni biçimlemelerle ilk kez piyasaya sürülebilmesine olanak sağladı. Litografi sayesinde grafik sanatı, günlük yaşama kitap resimlemeleriyle eşlik edebilme yeteneğini kazandı. Böylece de baskı tekniğine ayak uydurmaya başladı. Ancak daha bu başlangıç evresindeyken, bulunuşundan birkaç onyıl sonra bu kez fotoğraf tekniğince aşıldı. Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içersinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretme süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti. Stüdyoda çalışan film operatörü, görüntüleri

oyuncunun konuşmasıyla eşzamanlı yakalayabilecek konuma geldi. Taşbaskıda resimli gazetenin bir gizilgüç niteliğiyle varlığı gibi, fotoğrafta da sesli filmin gizilgüç olarak varlığı söz konusuydu. Seslerin teknik yoldan yeniden-üretimine geçen yüzyılın sonunda girişildi. Birbiriyle örtüşen bu çabaların nasıl bir olasılığı doğurduğunu Paul Valéry, şöyle dile getirir: “Suyun, gazın, elektriğin belli belirsiz bir el hareketiyle bizlere hizmet etmek üzere uzaklardan evlerimize gelmesi gibi, görüntü ve sesleri de küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaretle açıp kapatabileceğiz.”[1] Yüzyılımızın başında teknik yoldan yeniden-üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan ve bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğratmaya başladıktan başka, kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye de ulaşmıştı. Bu düzeyin irdelenmesi için izlenebilecek en aydınlatıcı yol, düzeyin iki dışa yansıma biçiminin -sanat yapıtının yeniden-üretimi ile sinema sanatının- sanatın geleneksel konumunu nasıl etkilediğini ortaya koymaktır.

II

En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı - başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öğe, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. Bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapıtının fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkileri girmektedir.[2] Fiziksel değişimlerin izi ancak kimya veya fizik çözümlemeleri sonucu ortaya çıkarılabilir; bu çözümlemeleri yeniden-üretim yoluyla kazanılan ürün üzerinde gerçekleştirebilme olanağı yoktur; mülkiyet ilişkileri ise bu geleneğin konusunu oluşturur ve bunun izlenebilmesi için özgün yapıtın bulunduğu yer çıkış noktası alınmalıdır.

Özgün yapıtın şimdi ve burada’lığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Bronz bir yapıtın üstündeki yeşil küfün kimyasal çözümlemesi o yapıtın hakikiliğinin saptanmasına yardımcı olabilir;

bunun gibi, ortaçağa ait bir elyazmasının Onbeşinci Yüzyıl'a ait bir arşivden geldiğinin kanıtlanması, o yazının hakikiliğinin saptanmasını kolaylaştırabilir. Hakikilik, teknik yolla -doğal olarak aynı zamanda başkaca yollarla da- gerçekleştirilen yeniden-üretimin bütünüyle dışında kalır.[3] Gelgelelim hakiki yapıt, elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretim için durum böyle değildir. Bu, iki nedene dayanmaktadır. Önce teknik yolla yeni- den-üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Teknik yolla yeniden-üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Birinci neden, budur, ikinci olarak teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir.

Sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve burada'lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir. Gerçi bu durum yalnızca sanat yapıtı için değil, filmde izleyicinin önünden geçen bir manzara için de söz konusudur; gelgelelim bu olay sanatın nesnelerinde var olan, doğanın nesnelerinde rastlanması olanaksız ölçüde duyarlı bir çekirdeği zedeler. Bu çekirdek, sanat yapıtının hakikiliğidir. Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci öğenin insanlarla bağını kesen yeniden-üretim, İkincinin, yani tarihsel tanıklık öğesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren, yalnızca bu öğedir hiç kuşkusuz; ancak tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir.[4]

Burada varlığı son bulan şey, özel atmosfer kavramıyla özetlenebilir ve şöyle denebilir: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denebilir genelleştirilmek istendiği takdirde: Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır - bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle çok yakından bağıntılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise, filmdir. Sinemanın toplumsal önemini, en olumlu yönüyle bile ve özellikle bu önem çerçevesinde, bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır: gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir. Bu görüngü, en somut biçimde büyük tarihsel filmlerde belirginleşmektedir. Alanını da sürekli genişletmektedir. Abel Gance, 1927'de coşkuyla şöyle seslenmişti: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar... Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapıların önü, şimdi kahramanlarla dolu.”[5] Abel Gance böyle demekle, büyük bir olasılıkla kendisi de ayırdına varmaksızın, geniş bir tasfiyeye davetiye çıkartmış oluyordu.

III

Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi -bu algılamayı gerçekleştiren araçlar- yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağımlıdır. Geç dönem Roma sanat endüstrisinin ve Viyana Genesis'inin gerçekleştiği kavimler göçü çağı, antik çağdan

yalnız sanatıyla değil, ama algılayış biçiminin farklılığıyla da ayrılmaktaydı. Antik çağ sanatını örten klasik geleneğin ağırlığına karşı çıkan Viyana Okulu bilginleri Riegel ve Wieckhoff, antik çağ sanatını çıkış noktası yaparak, bu sanatın geçerli olduğu dönemde algılamanın düzenine, örgütleniş biçimine ilişkin yargılara varmayı düşünen ilk kişiler oldular. Gelgelelim bu bilginler olayın iç yüzünü kavrayışlarının kapsamlılığına karşın, bir yerde kendi kendilerini sınırlamışlar, başka deyişle geç Roma dönemindeki algılamaya özgü biçimsel öz- yapıyı göstermekle yetinmişlerdi. Buna karşılık algılamaya ilişkin bu değişimlerde dile gelen köklü toplumsal dönüşümleri sergilemeye kalkışmamışlardı; belki de bunu başarabileceklerinden umutlu değildiler. Çağımız bakımından ise böyle bir saptamanın koşulları daha elverişli gözükmektedir. Eğer çağdaş algılama ortamındaki değişiklikler özel atmosferin çöküşü olarak kavranabilirse, o zaman bu çöküşün toplumsal koşulları da gösterilebilir.

Yukarda tarihsel nesneler için önerilmiş olan özel atmosfer kavramına, doğal nesnelere ilişkin bir atmosfer kavramının yardımı ile açıklık getirmek yararlı olur. Doğal nesnelere ilişkin özel atmosferi, -ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun- bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü diye tanımlamaktayız. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel atmosferini yaşamaktır. Bu tanımın yardımıyla, özel atmosfer kavramının çağımızdaki çöküşünün toplumsal kökenlerini saptamak kolaydır. Söz konusu çöküş, her ikisi de kitlelerin günümüz yaşamındaki artan önemiyle bağıntılı iki olgudan temellenmektedir. Günümüzde kitlelerin[6] nesneleri uzamsal ve insani açıdan “yakınlaştırmaya” yönelik, tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir. Nesneyi betim aracılığıyla, daha çok kopyalar, yani yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır. Resimli gazetelerle haftalık haber filmlerinin sundukları yeniden-üretimlerin betimden köklü biçimde ayrıldığı ise tartışmasız bir gerçektir. Betimde biriciklik ve süreklilik nitelikleri, ötekilerde ise geçicilik ve yinelenebilir olma nitelikleri yoğun bir kaynaşma içersindedir. Nesnenin çevresini saran

kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir; bu algılamanın “nesnelerin tümel eşitliği”ne ilişkin duyumu o denli yoğun bir düzeye varmıştır ki, bu duyum biriciklik niteliğini taşıyan bir nesneden de yeniden-üretim yoluyla elde edilebilmektedir. Böylece kuramsal alanda istatistiğin artan önemiyle belirginleşen olgu, varlığını algılama alanında da duyurmaktadır. Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliğini taşımaktadır.

IV

Sanat yapıtının biriciklik niteliği ile, geleneğin bağlamı içersinde yerleşikliği arasında özdeşlik bulunmaktadır. Bu gelenek ise alabildiğine canlı, olağanüstü değişken bir şeydir. Örneğin antik bir Venüs heykelinin Yunanlılar’ın bakış açısından yer aldığı bağlam ile ortaçağ din adamlarının bakış açısından bulunduğu bağlam arasında fark vardı; birinciler bu heykeli bir kült konusu yaparlarken, İkincilere göre aynı heykel ilençli bir puttu. Ama gerek Yunanlılar’ın, gerekse ortaçağ din adamlarının karşılaştıkları nitelik, aynı nitelikti, başka deyişle yapıtın biricikliği, yani özel atmosferiydi. Sanat yapıtının geleneğin bağlamına en eski yerleşme ortamı, kült ortamıdır. Bilindiği gibi, en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuştur. Burada belirleyici olan nokta, sanat yapıtının özel bir atmosfer taşıyan varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağıntının hiçbir zaman bütünüyle kopmamasıdır.[7] Başka deyişle, “hakiki” sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur. Sözü edilen temel, ne denli dolaylı olursa olsun, güzel’e hizmet edişin en dünyevi biçimlerinde bile dinden bağımsız bir tören niteliğiyle belirgindir.[8] Rönesansla birlikte belirginleşen ve üç yüz yıl boyunca geçerliliğini koruyan bu güzellik kültü, söz konusu sürenin ardından uğradığı ilk ağır sarsıntı sırasında da temellerini açıkça sergilemiştir. Gerçek bir devrim niteliğindeki ilk yeniden-üretim aracı olan fotoğrafın (sosyalizmin başlangıcıyla eşzamanlı olarak) ortaya çıkmasıyla birlikte sanat, aradan bir yüz yıl daha geçtikten sonra artık varlığı tartışmasız olacak bunalımın yaklaştığını duyumsadığında, sanata özgü bir tanrıbilim diye tanımlanabilecek “sanat sanat içindir” öğretisiyle tepki göstermiştir. Daha sonra bu öğretiden, bir tür “arı” sanat düşüncesinin

örtüsüne sarılmış olarak, neredeyse olumsuz diyebileceğimiz bir tanrıbilim kaynaklanmıştır; bu öğreti yalnızca her türlü toplumsal işlevi değil, ama her türlü belirlemeyi de nesnel bir suçlama ile reddeder. (Yazın alanında bu noktaya ilk varan, Mallarmé olmuştur.)

Bu bağlamlara hakkını vermek, teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda sanat yapıtını konu alan bir gözlem için zorunludur. Çünkü bu bağlamlar, bu noktada yön verici nitelik taşıyan saptamayı hazırlamaktadır: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır. Yeniden-üretilen sanat yapıtı, gittikçe artan ölçüde, yeniden-üretilebilirliği, hedefleyen bir sanat yapıtının yeniden-üretim'i olmaktadır.[9] Örneğin bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilmektedir; hangisinin özgün baskı olduğu sorusu bir anlam taşımamaktadır. Gelgelelim sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır.

V

Sanat yapıtlarının alımlanması değişik vurgularla gerçekleşir; bunlar arasında iki üç nokta, belirgindir. Bu vurgulardan biri sanat yapıtının "kült değeri, öteki ise sergileme değerinde odaklaşır.[10-11] Sanatsal üretim, "kült"ün hizmetindeki oluşumlarla başlar. Bu oluşumların asıl önemli yanının görülmeleri değil, ama varlıkları olduğu varsayılabilir. Taş devri insanının mağarasının duvarlarına çizdiği geyik, bir büyü aracıdır. Resmi yapan her ne kadar onu hemcinslerine sergilemiş olursa da, resim aslında ruhlar için düşünülmüştür. Bu yapısıyla kült değeri, günümüzde görünüşe bakılırsa sanat yapıtının gizli tutulmasını neredeyse zorunlu kılmaktadır: belli tanrı heykellerini ancak hücresindeki rahip görebilir; bazı Madonna resimleri hemen bütün bir yıl boyunca örtülü kalmaktadır; ortaçağ katedrallerindeki belli heykeller giriş katındaki ziyaretçi tarafından görülememektedir. Tek tek sanatsal uygulamaların törenlerin kucağın- dan bağımsızlaşmasıyla birlikte, bu

uygulamaların ürünlerinin sergilenme olanakları da artmaktadır, istendiği yere gönderilebilecek bir portre büstünün sergilenmesi, tapınağın içinde sabit bir yeri bulunan bir tanrı heykelinin sergilenmesinden daha kolaydır. Bir tablonun sergilenebilirliği de kendisinden önce gelmiş olan mozayik ya da freskten daha çoktur. Ve bir *missa'nın* sergilenebilirliği aslında bir senfonininkinden geri kalmamakla birlikte, senfoni, sergilenebilirliği *missa*'nınkine oranla daha çok gelecek vaat eden bir dönemde ortaya çıktı.

Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretiminin çeşitli yöntemleriyle birlikte, sergilenebilirliği de o denli dev boyutlar kazanmıştır ki, yukarda sözü edilen iki uç nokta arasındaki nicel kayma, tıpkı en eski zamanlarda olduğu gibi, sanat yapıtının doğasının nitel değişimine dönüşmektedir. En eski zamanlarda sanat yapıtının, kült değeri üzerinde toplanan mutlak ağırlık noktası nedeniyle birinci planda bir büyü aracı olması ve sanat yapıtı niteliğinin ancak geç sayılabilecek bir dönemde tanınması gibi, bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir; bunların içinden bilincinde olduğumuz, yani sanatsal işlev, günümüzde, yarın belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir.[12] Ancak fotoğraf ve filmin günümüzde sözü edilen işlevin en kullanışlı araçlarını oluşturdukları kesindir.

VI

Fotoğraf alanında sergileme değeri, kült değerini bütünüyle geri plana itmeye koyulmuştur. Ancak kült değeri geri çeki- lirken belli bir direnişte de bulunmaktadır. Son bir sipere daha girmektedir; bu siper, insan yüzüdür. Fotoğrafın erken" döneminde portrenin odak noktası oluşturması kesinlikle rastlantı değildir. Uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerin anılarının canlı tutulması çabası, resmin kült değeri için son sığınaktır. Atmosfer (Aura) diye adlandırılan öğe, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Bu fotoğraflara hüzün dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur. Ama insan fotoğraftan çekildiği anda, sergilenme değeri ilk kez kült değerinin önüne geçmiştir. 1900

yıllarında Paris caddelerinin resmini, insana yer vermeyen bakış açılarından çeken Atget'nin olağanüstü önemi, bu olgunun hakkını vermiş olmasından kaynaklanır. Atget'nin bu caddelerin resmini, sanki oraları bir suç mahalliymiş gibi çektiği, çok haklı olarak söylenmiştir. Çünkü suç mahalli de insansızdır. Çekim, ipuçlarından ötürü gerçekleştirilir. Atget'de fotoğraf çekimleri, tarihsel süreç içersinde kanıtlara dönüşmeye başlar. Bu resimlerin gizli politik önemi de bu noktadan kaynaklanır. Bu fotoğraflar artık belli doğrultuda bir alımlamayı, yaklaşımı gereksinirler. Özgürce kanat çırpan bir derin düşüncelere dalma eylemi, onlara uygun düşmez. Bu fotoğraflar, izleyiciyi tedirgin eder; izleyici, onlara uzanan belli bir yolu aramak zorunluluğunu duyumsar. Bununla eşzamanlı olarak resimli gazeteler, izleyiciye yol göstericilik yapmaya başlarlar. Gösterilen yolların doğruluğu ve yanlışlığı birbirini dengeler. Gazetelerde altyazılar, ilk kez zorunlu olmuştur. Ve bu altyazıların, bir tabloya konan addan çok farklı karakterde olduğu da açıktır. Resimli dergilerdeki resimlere bakan izleyicinin altyazılar aracılığıyla aldığı direktifler, kısa süre sonra sinema filmlerinde daha kesin ve buyurgan bir nitelik kazanır; sinema filminde tek tek her resmin anlamının kavranma biçimi, önceki resimlerin oluşturduğu zincir tarafından saptanmış gibidir.

VII

Ondokuzuncu Yüzyıl'ın akışı boyunca resim ve fotoğraf sanatları arasında baş gösteren, birbirlerinin ürünlerinin sanat değerini konu alan tartışma, bugün amaçsız ve bulanıkmış gibi gözükmektedir. Ama bu, tartışmanın önemini azaltmamakta, tersine belki de vurgulamaktadır. Gerçekte bu tartışma, dünya tarihi açısından dönüm noktası diye nitelendirilebilecek bir değişimin, taraflardan hiçbirinin bu yönüyle bilincine varmadığı bir değişimin ifadesiydi. Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümü de sonrasız ortadan kalkmış oldu. Sanatın böylece uğradığı işlevsel değişim ise çağın bakış açısının sınırları dışına taştı. Sinemanın gelişimini yaşayan Yirminci Yüzyıl bile bu değişimi uzunca süre gözden kaçırdı.

Daha önce, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulabilmek için -fotoğrafın bulunmasıyla birlikte, sanatın karakterinin bir bütün olarak değişip değişmediğini bir ön soru niteliğiyle ortaya atmaksızın- boşuna çaba harcanmıştı; bunun hemen ardından sinemanın kuramcıları da yanıt bulabilme bağlamında aynı aceleci tavrı takındılar. Gelgelelim fotoğrafın geleneksel estetik anlayışının karşısına çıkardığı güçlükler, sinema sanatınınkilere oranla çocuk oyuncağıydı. Sinema kuramının başlangıçlarının belirleyici özelliği olan o körü körüne zorlayıcı tutum, bu noktadan kaynaklanmadır. Bu bağlamda Abel Gance, örneğin sinema ile hiyeroglifler arasında bir karşılaştırma yapar: "Bu noktada, bir zamanlar olup bitenlere yaptığımız, son derece dikkate değer bir dönüş sayesinde, yeniden Mısırlıların ifade düzlemine geldik... Resim dili, gözlerimiz henüz onu anlayacak olgunluğa erişmediği için, daha olgunlaşabilmiş değil. Bu dil içersinde kendini anlatana yönelik olarak henüz yeterince saygının, yeterli kültün varlığı söz konusu değil."[13] Séverin-Mars ise şöyle yazar: "Hangi sanat, bundan hem daha şiirsel, hem de daha gerçekçi bir düşe kavuşabilmiştir! Bu açıdan bakıldığında sinema, ötekilerle karşılaştırılması olanaksız bir anlatım aracıdır; bu aracın atmosferinde ancak en soylu düşüncelerin sahibi olan kişiler, yaşamlarının en yetkin ve en gizemli anlarıyla yer alabilirler."[14] Alexandre Arnoux, sessiz film üzerine bir fantazyayı şu soru ile neredeyse noktalar: "Burada kullandığımız bütün o gözüpek betimlemelerin, sonunda duanın tanımıyla eşanlamlılık kazanması gerekmiyor mu?"[15] Sinemayı "sanat" alanına sokabilme çabasının bu kuramcıları nasıl eşi görülmedik bir köktencilikle sinemada -yorum yoluyla- dinsel öğeler bulmaya zorladığını gözlemlemek, çok ibret vericidir. Oysa bu spekülasyonların yayımlandığı dönemde, *L'Opinion publique* ve *La ruée vers l'or* gibi filmler çevrilmiş bulunmaktaydı. Gelgelelim bu, Abel Gance'ı hiyeroglifler karşılaştırmasından alıkoymaz; Séverin-Mars ise sinemadan, sanki Fra Angelico'nun resimleri üzerine konuşuyormuş gibi söz eder, ilginç olan nokta, günümüzde de aşırı tutucu yazarların sinemanın anlam ve önemini aynı doğrultuda, dinsel olmasa bile doğaüstü denebilecek bir alanda aramalarıdır. Werfel, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın Reinhardt tarafından filme çekilmesiyle ilgili olarak yaptığı saptamada, o güne değin sinemanın sanat alanına girmesini caddeleri, içmekânları, tren istasyonları, restoranları, otomobilleri ve plajlarıyla

birlikte, dış dünyaya ilişkin olarak verilen kısır kopyaların engellendiğinden kuşku duyulamayacağını belirtir. “Sinema gerçek anlamının, gerçek olanaklarının bilincine henüz" varabilmiş değil... Bütün bunlar, sinemanın masalsı ve olağanüstü olanı doğal araçlarla ve eşsiz bir inandırıcılıkla dile getirebilme yeteneğinden kaynaklanmaktadır.”[16]

VIII

Sahne sanatçısının sanatsal edimi, izleyiciye doğrudan sanatçı tarafından, kendi kişiliği aracılığıyla sergilenir; buna karşılık sinema sanatçısının sanatsal edimi izleyiciye bir aygıt aracılığıyla sunulur. Bu İkincisinin doğurduğu iki sonuç vardır. Sinema oyuncusunun edimini izleyiciye sergileyen aygıt bakımından, bu edime bir bütünsellik niteliğiyle saygı göstermek diye bir zorunluluk söz konusu değildir. Aygıt, kameramanın yönetimi altında sürekli olarak bu edim karşısında tutum alır. Montajcının kendisine verilen malzemeden oluşturduğu tutumlar zinciri, montajı tamamlamış filmi oluşturur. Bu film, belli sayıda devinim öğelerini kapsar; kamera, öğeleri bu nitelikleriyle yakalamak zorundadır - yakın çekimler gibi özel ayarlamalar açısından durum, elbet özellikle böyledir. Böylece oyuncunun edimi, bir dizi optik testten geçmektedir. Bu sinema oyuncusunun ediminin aygıt aracılığıyla sergilenmesi olgusunun doğurduğu birinci sonuçtur, ikinci sonucun kaynaklandığı olgu, ise, sinema oyuncusunun, edimini izleyiciye sunanın kendisi olmaması nedeniyle, tiyatro oyuncusuna özgü bir olanaktan, temsil sırasında edimi izleyiciye göre ayarlayabilme olanağından yoksun bulunmasıdır. Böylece izleyici, oyuncuyla kurulmuş herhangi bir kişisel ilişkiden etkilenmesi söz konusu olmayan bir bilirkişiye dönüşmektedir. İzleyicinin sinema oyuncusuyla özdeşleşmesinin tek yolu, aygıtla özdeşleşmesidir. Dolayısıyla izleyici de aygıtın tutumunu almakta, yani test yapmaktadır.[17] Böylesi, kült değerler karşısında takınılabilecek bir tutum değildir.

IX

Oyuncunun izleyiciye, kamera karşısında kendi kendine sergilediği kişilikten farklı birini sergilemesi, sinema açısından hiç de önemli değildir. Test edimi sonucunda oyuncunun geçirdiği bu değişimi ilk duyumsamış olanlardan biri de Pirandello'dur. Pirandello'nun *Si gira (Film Çevriliyor)* adlı romanında, bu konudaki düşünceleriyle konunun yalnızca olumsuz yanını vurgulamış olması, söz konusu düşünceleri çok az etkiler. Aynı düşüncelerin sessiz filme ilişkin oluşu ise, geçerliliklerine hemen hiç zarar vermez. Çünkü sesli film, bu durumda temel bir değişiklik yaratmamıştır. Önemli olan nokta, yani bir aygıt için oynanması olgusu, varlığını korumaktadır. "Sinema oyuncusu", diye yazar Pirandello, "kendini sürgündeymiş gibi hisseder. Yalnızca sahneden değil, ama kendi kişiliğinden de sürülmüştür. Kaynağı belirsiz bir tedirginlikle, o açıklanabilmesi olanaksız boşluğu, bedeninin işlevini yitirmiş bir görüntüye dönüşmesinden, kendisinin neredeyse bir duman olup uçmasından, bir an perdede titredikten sonra sessizlikte yitip giden, dilsiz bir resme dönüşmek için gerçekliğini, yaşamını, hareket ettiğinde çıkan gürültülerini yitirmesinden kaynaklanan boşluğu hisseder... Küçük aygıt, izleyicinin önünde onun gölgesiyle oynayacaktır; ve o da,aygıtın önünde oynamakla yetinmek zorundadır."[18] Aynı olgu, şöyle de belirgin kılınabilir: İnsan, ilk kez olarak -sinemanın doğurduğu sonuç, budur- canlı kişiliğinin tümüyle, ama bu kişiliğin kendine özgü atmosferinden (Aura) vazgeçerek etkin olmak zorunluluğuyla karşılaşmaktadır. Çünkü söz konusu atmosfer, insanın şimdi ve burada'lığına bağlıdır. Bu atmosferin bir kopyasının olabilmesi söz konusu değildir. Sahnede Macbeth'i saran atmosfer, canlı izleyici kitlesinin gözünde Macbeth'i oynayan oyuncuyu saran atmosferden ayrılamaz. Film stüdyosunda yapılan çekimin kendine özgü yanı ise, bu çekimin izleyicinin yerine aygıtı geçirmesidir. Bu durumda oyuncuyu saran atmosfer, onunla birlikte de canlandırılanı saran atmosfer zorunlu olarak ortadan kalkmaktadır.

Özellikle Pirandello gibi bir oyun yazarının, sinemanın karakteristiğini belirlerken, elinde olmaksızın tiyatronun yaşadığına tanık olduğumuz bunalımın nedenine de değinmesinde şaşırtıcı bir yan bulunmamaktadır. Gerçekten de, tümüyle mekanik yoldan çoğaltımın egemenliği altına girmiş, dahası -sinema gibi— kaynağını mekanik yoldan çoğaltımda bulmuş bir sanat eseri için, tiyatro sahnesindeki

oyundan daha uç nitelikte bir karşıtlık düşünülemez. Bu, derinlemesine yapılacak her gözlemin doğrulayacağı bir durumdur. Uzman gözlemcilerin çoktandır yapmış oldukları saptamaya göre, sinema yoluyla betimlemede en büyük etkiler,
hemen her zaman en az "oynandığında elde edilebilmektedir..." Arnheim'ın 1932'de yazdığına göre, bu bağlamdaki en son "gelişme, oyuncunun, karakteristik özelliklere dikkat edilerek seçilmiş ve doğru yerde kullanılmış bir dekor parçası gibi ele alınmasıdır."[19] Bir başka noktanın bu durumla sıkı bağlantısı bulunmaktadır. Sahnede eylemde bulunan oyuncu, bir role bürünür. Sinema oyuncusu ise bu olanaktan çoğu kez yoksundur. Sinema oyuncusunun edimi bir bütün olmayıp, tek tek çok sayıda edimden bir araya gelmedir. Stüdyo kirası, rol arkadaşlarının bulunabilmesi, dekor vb. gibi, hesaba katılması gereken rastlantısal noktaların yanı sıra, mekanizmanın temel zorunlulukları da oyuncunun oyununu kurgulanabilir bir dizi parçaya ayırır. Bu bağlamda birincil olarak önem taşıyan, ışıklandırmadır; ışıklandırmanın kurulması, beyaz perdede bütünsel ve hızlı bir akış gibi görünen bir olayın betimlenişinin, bir dizi tek tek çekimle gerçekleştirilmesini zorunlu kılar; bu iş ise stüdyoda kimi zaman saatler alır. Daha somut kurgularda durumun özellikle böyle olması ise doğaldır. Örneğin bir pencereden atlama sahnesi, stüdyoda bir platformdan* atlama olarak çekilebilir, bunu izleyen kaçış sahnesi ise gerektiğinde haftalar sonra, bir dış çekim sırasında gerçekleştirilebilir. Bunun dışında, daha da çelişkili şıkları kurgulamak, zor bir iş değildir. Oyuncudan kapıya vurulması üzerine korkması istenebilir. Belki bu iki olay arasındaki örtüşme, istendiğince gerçekleşmemiştir. O zaman yönetmen, herhangi bir zaman, oyuncu yine stüdyoda olduğundan, arkasında onun haberi olmaksızın bir silah attırabilir. Sanatın, onca zaman gelişebileceği tek alan sayılmış olan "güzel görünüş" alanından artık uçup gitmiş olduğunu bundan daha çarpıcı gösterebilecek bir örnek yoktur.

X

Pirandello'nun anlatışıyla, oyuncunun aygıt önündeki yabancılığı, insanın aynada kendi görüntüsü karşısında duyumsadığı yabancılıkla

aynı türdendir. Gelgelelim aynadaki görüntü artık insandan ayrılabilir, taşınıp götürülebilir olmuştur. Peki nereye götürülmektedir bu görüntü? izleyicinin önüne.[20] Sinema oyuncusu, bunun bilincinde olmaktan bir an için bile kurtulamaz. Sinema oyuncusu, aygıtın önünde dururken, hakkında yargıya varacak son makamın izlerçevre olduğunu bilir; bu, pazarı oluşturan alıcıların yarattığı izlerçevredir. Sanatçının yalnızca çalışma gücüyle değil, ama teni ve saçlarıyla, yüreğiyle ve tüm benliğiyle kendini adadığı bu pazar, sanatçı açısından, kendisi için öngörülen edimi gerçekleştirme anında, fabrikada üretilen bir mal ne kadar uzaktaysa, o ölçüde uzaktadır. Pirandello'ya göre, sanatçının aygıt önünde kapıldığı tutuklukta bu olgunun da payı yok mudur? Sinema, atmosferin (Aura) zayıflamasına, *personality*'yi stüdyonun dışında yapay yoldan kurarak yanıt verir. Sinema alanındaki kapital tarafından desteklenen star kültü, kişiliğin artık çoktandır ancak bu kişiliğin mal karakteri içersinde varlığını sürdürebilen büyüsünü konserve eder. Sinemadaki kapital ağırlığını koruduğu sürece, genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmet, sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmektir. Günümüz sinemasının özel durumlarda bunun da ötesine geçerek, toplumsal koşullara, dahası mülkiyet düzenine yönelik bir eleştiriyi destekleyebileceğini yadsımıyoruz. Ancak bu, ne bizim araştırmamızın, ne de Batı Avrupa'daki film üretiminin ağırlık noktasını oluşturmaktadır.

Hem sinemanın, hem de sporun tekniği açısından ortak olan nokta, herkesin bu alanlarda sergilenen edimleri yarı uzman niteliğiyle izlemesidir. Bu olguyu anlayabilmek için, bisikletlerine dayanmış olarak bir bisiklet yarışının sonuçlarını tartışan genç gazete satıcılarına bir kez kulak vermek, yeterlidir. Gazete yayımcılarının kendi gazeteci çocukları için yarışmalar düzenlemesi, boşuna değildir. Bu yarışmalar, katılanlarca büyük ilgiyle karşılanır. Çünkü katılanın gazete satıcılığından bisiklet yarışmacısına yükselme şansı vardır, işte bunun gibi, haftalık haberleri veren filmler de herkese, yoldan rastgele geçmekte olan biriyken, figüranlığa yükselme şansını sağlar. Hatta bu kişi kimi koşullarda -Wertoffun *Lenin Üzerine Üç Şarkı'sını* ya da Ivens'in *Borinage*'ını anımsayalım- kendini bir sanat eserine dahil edilmiş olarak da görebilir. Günümüzde yaşayan her insan, filme

çekilmesi yolunda bir istemde bulunabilir. Günümüz yazınının tarihsel konumuna bir göz atmak, bu istemi belirgin kılmanın en iyi yoludur.

Yazın alanında yüzyıllar boyunca az sayıda yazarın karşısında binlerce okur yer almıştı. Bu durumda geçen yüzyılın sonuna doğru bir değişiklik oldu. Okur kitlesinin hizmetine sürekli olarak yeni politik, dinsel, bilimsel, mesleki ve yöresel organlar sunan basının kapsamının genişlemesiyle birlikte, okur kitlesinin gittikçe daha büyüyen bölümleri de -önceleri yalnızca zaman zaman olmak üzere- yazı yazanlar arasına katıldı. Bu, günlük basının okurlara “Mektup Köşesi” açmasıyla başladı; günümüzde ise çalışma süreci içersinde yer alan bir Avrupalının herhangi bir yerde bir iş deneyimini, bir yakınmasını, bir söyleşiyi ya da bunlara benzer şeyleri herhangi bir yerde yayınlatma fırsatını bulamaması, ilke olarak hemen hiç söz konusu değildir. Böylece yazar ile izlerçevre arasındaki ayrım, temel özyapısını yitirmeye yüz tutmuştur. Bu ayrıma dönüşmektedir. Okur, her an bir yazara dönüşmeye hazırdır. Uç noktada ayrımlaşmış bir çalışma süreci içersinde zorunlu olarak iyi kötü bir uzman konumuna gelen okur-bu uzmanlığı önemsiz bir noktaya ilişkin bulunsa bile- yazanlar kitlesine girme olanağını kazanabilmektedir. Sovyetler Birliği’nde emeğin kendisi söz sahibi olmaktadır. Ve bu emeğin söz aracılığıyla betimlenmesi, işin gerçekleştirilmesi için gerekli yetinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Yazınsal yeterlilik, kaynağını artık uzmanlık eğitiminde değil, ama politeknik eğitimde bulmakta, böylece de kamunun ortak varlığına dönüşmektedir.[21]

Bütün bunlar, sinemaya da rahatlıkla uygulanabilip yazın alanında yüzyıllar sürmüş değişimler, sinema alanında bir onyıl içersinde gerçekleşmiştir. Çünkü sinemadaki uygulamada -özellikle de Rus sinemasında- bu değişim, yer yer zaten tamamlanmıştır. Rus filmlerinde karşılaşılan oyuncuların bir bölümü, bizim anladığımız gibi oyuncular olmayıp, -birincil olarak çalışma süreçleri içersinde- kendilerini betimleyen kişilerdir. Batı Avrupa’da sinemanın kapitalist sömürüsü, günümüz insanının kendine yönelik çoğaltıma ilişkin haklı isteminin göz önünde bulundurulmasını engellemektedir. Bu koşullar altında sinema endüstrisi, yanılsamacı gösteriler ve anlamı bulanık kurgular aracılığıyla kitlelerin katılımını sağlama konusunda her türlü yarara sahiptir.

XI

Bir filmin, özellikle de bir sesli filmin çekimi, daha önce hiçbir yerde ve hiçbir zaman düşünülmemiş bir görünüm sergiler. Bu süreç içersinde, kamera, ışıklandırma mekanizması, asistanlar vb. gibi filme doğrudan girmeyen öğelerin izleyicinin bakış alanına girmeyeceği tek bir bakış açısının bile varlığı söz konusu değildir. (Bunun olabilmesi için, izleyenin gözbebeğinin ayarının kamera gözünün ayarına uyması gerekir.) işte bu olgu, öteki olgulardan çok daha ileri ölçüde olmak üzere, film stüdyosundaki bir sahne ile sahnedeki bir sahne arasında varlığı düşünülebilecek benzerlikleri yüzeysel ve önemsiz kılar. Tiyatroda ilke olarak, oradan bakıldığında olup bitenlerin hemen yanılsama diye görülmeyeceği bir nokta vardır. Sinemada çekilen sahne bağlamında ise böyle bir nokta bulunmamaktadır. Filmin yanılsamacı doğası, ikincil bir doğadır; montajın bir sonucudur. Bunun anlamı şudur: Film stüdyosunda aygıt, gerçekliğe öylesine derinliğine girmiştir ki, bu gerçekliğin aygıtın oluşturduğu yabancı cisimden özgür kılınmış, arı görünümü, ancak özel bir yöntemin uygulanmasıyla, yani buna göre ayarlanmış bir kamerayla yapılacak çekimle ve bunlarla aynı türden başka çekimlerin montajda birleştirilmesiyle elde edilebilir. Gerçekliğin aygıttan özgür kılınmış görünümü, burada gerçekliğin düşünülebilecek en yapay görünümüne dönüşmüş, dolaysız gerçekliğin görünümü ise teknik alanında ender bulunur bir çiçek olup çıkmıştır.

Tiyatrodakinden böylesine ayrılan olgu bağlamı, daha aydınlatıcı nitelikteki olmak üzere, resim sanatı alanındaki olgu bağlamıyla karşılaştırılabilir. Burada soracağımız soru şudur: Kameraman ile ressamın karşılıklı konumları nedir? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, temelini cerrahi alanından bildiğimiz operatör kavramında bulan bir yardımcı kurguya başvuracağız. Cerrah, karşı kutbunda büyücünün yer aldığı bir kutbu simgeler.

Elini hastanın üstüne koyarak onu iyi eden büyücünün tutumu, hastanın bedeninin içine müdahalede bulunan cerrahın tutumundan farklıdır. Büyücü, kendisiyle tedavi gören arasındaki doğal uzaklığı korur; daha kesin deyişle, bu uzaklığı bir yandan -elini koyarak- önemsiz ölçüde azaltırken, öte yandan da -otoritesinin gücüyle- çok arttırmış olur. Cerrahın davranışı ise bunun tersinedir: O, söz konusu

uzaklığı -hastanın içine girerek- çok azaltırken, elini organların arasında gezdirirken gösterdiği özenle yine bu uzaklığı biraz arttırmış olur. Özetle, operatör, büyücüden farklı olarak (ki, bugünün pratisyen hekiminin de biraz büyücülük yanı vardır) asıl önem taşıyan anda hastasına bir insan gözüyle değil, neşteriyle açacağı bir gövde gözüyle bakar. Büyücü ile operatör arasındaki ilişki, ressamla kameraman arasındaki ilişki gibidir. Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer.[22] Her ikisinin oluşturdukları resimler, birbirinden çok ayrıdır. Ressamın- ki bütünsel bir resimdir; kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçalan yeni bir yasaya göre bir araya gelir. Böylece gerçekliğin film yoluyla betimlenmesi, bugünün insanı için başkalarıyla karşılaştırılamayacak önemdedir, çünkü bu betimleme türü, insanın sanat eserine yöneltmekte haklı olduğu bir istemi, gerçekliğin aygıttan özgür görüntüsüne ilişkin istemi, özellikle aygıtla en yoğun kaynaşma içersinde oluşundan ötürü, karşılayabilmektedir.

XII

Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir. Bu arada ilerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içersinde uzmanca bir değerlendirmeyle dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Böyle bir ilişki, önemli bir toplumsal göstergedir. Çünkü bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde, izleyici kitlesi içersinde eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında -resim sanatında açıkça görüldüğü gibi—, bir ayrılık ortaya çıkar. Geleneksel olanın keyfi hiçbir eleştiri yöneltilmeksizin çıkarılırken, gerçekten yeni olan, itici bulunup eleştirilir. Sinemada ise izleyicinin eleştirel tutumu ile tat alan tutum birbiriyle örtüşür. Bu bağlamda asıl önem taşıyan nokta, şudur: Tek tek kişilerin tepkileri -ki bunların toplamı, izleyicilerin kitlesel tepkisini oluşturur-, hiçbir yerde sinemada olduğu kadar, daha başlangıçtan bu kişilerin biraz sonra gerçekleştirecekleri kitleleşmeye

bağımlı değildir. Ve bu kişiler, kendilerini açığa vurarak yine kendilerini denetlemiş olurlar. Resim sanatı ile yapılan karşılaştırmanın yararı burada bitmemektedir. Tablo, ya tek bir kişi, ya da en fazlasından birkaç kişi tarafından izlenmek gibi ayrıcalıklı bir konuma sahipti. Ondokuzuncu Yüzyıl'da tabloların eşzamanlı olarak büyük bir kitlece görülmeye başlanması, resim sanatındaki bunalımın erken belirtilerinden biridir ve bu bunalım kesinlikle yalnızca fotoğraftan kaynaklanmış olmayıp, fakat fotoğraftan görece bir bağımsızlıkla, sanat eserinin kitle isteminden ötürü ortaya çıkmıştır.

Çünkü resim sanatı, eskiden bu yana mimarlık ve destan alanlarındaki, günümüzde de sinemadaki durumun tersine, bir eşzamanlı toplumsal alımlamanın konusu olmaya elverişli değildir.

Gerçi bu olgudan hemen resim sanatının toplumsal rolüne ilişkin sonuçlar çıkarılamaz; fakat resim sanatının özel koşullardan ötürü ve bir ölçüde doğasına aykırı olarak kitlelerle doğrudan karşılaştığı yerde, bu olgu da önemli bir sınırlandırıcı öğe niteliğiyle ağırlık kazanır. Ortaçağın kiliseleriyle manastırlarında ve onsekizinci yüzyılın sonlarına kadar da prenslik saraylarında tabloların toplu alımlanışı eşzamanlı değil, fakat kademeli ve hiyerarşik bir düzen içersinde gerçekleşirdi. Bu durumun değişmiş olması, resim sanatının, resmin teknik yoldan çoğaltılabilirliği nedeniyle içine sürüklendiği özel çatışkıyı dile getirmektedir. Ancak resimlerin galerilerde ve salonlarda kitle önüne çıkarılmasına karşın, kitlelerin böyle bir alımlamayı kendi kendileri-
ne örgütlemelerini ve denetlemelerini olanaklı kılacak bir yol yoktu.[23] Bu nedenle tuhaf bir film karşısında ilerici bir tepki sergileyen toplumun, gerçeküstücülük karşısında gerici bir topluma dönüşmesi, kaçınılmaz olmaktadır.

XIII

Sinemanın belirleyici özelliği, yalnızca insanın çekim aygıtı karşısında kendini sergileme biçiminden değil, fakat aynı zamanda bu aygıtın yardımıyla çevreyi betimleyiş biçiminden de kaynaklanır. Uğraşı ruhbilimine *(Leistungspsychologie, occupational psychology)* bir kez bakmak, aygıtın test etme edincini gör- meye yeterlidir. Ruh çözümlemeye (psikanaliz) bir kez bakmak ise, aynı edincin farklı bir yönden görülmesini sağlayacaktır. Gerçekte sinema algı evrenimizi,

Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir. Bundan elli yıl önce konuşmada yapılacak bir yanlışlık, az çok ayırdına varılmaksızın geçip gidebilirdi. Böyle bir yanlışlığın, daha önce yüzeysel bir akış sergiler gibi olan konuşmaya bir anda bir derinlik boyutu kazandırması, herhalde kuraldışıydı. Oysa *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi'nden* bu yana bu durum değişmiştir. Bu eser, daha önce ayırdına varılmaksızın, algılananların tümünden oluşma nehirde kayıp giden şeyleri aynı zamanda hem ayrıksı kılmış, hem de çözümlenebilir konuma getirmiştir. Sinema ise görsel algılar evreninin bütününde ve şimdi de akustik algılar evreninde tam-algılama açısından buna benzer bir derinlik boyutunun kaynağı olmuştur. Filmin sergilediği edimlerin, tabloda ya da tiyatro sahnesinde betimlenenlerden çok daha kesin ve çok daha kabarık sayıda bakış açılarından çözümlenebilir olması, sözü edilen olgu bağlamının yalnızca öteki yüzüdür. Resim sanatıyla karşılaştırıldığında, filmde betimlenen edimi çok daha büyük ölçüde çözümlenebilir kılan nokta, durumun resim sanatındakiyle karşılaştırılamayacak kesinlik taşımasıdır. Perde-~ de canlandırılanın, sahnedekiyle karşılaştırıldığında daha geniş ölçüde çözümlenebilir olması, perdedeki edimin çok daha kolaylıkla yalıtılabilmesinden kaynaklanır. Bu durumda, sanatla bilimin karşılıklı birbirlerinin içine girmelerini destekleyici bir eğilim bulunmaktadır - zaten söz konusu durumun asıl önemi de burada yatar. Aslında belli bir konumda net betimlenmiş bir devinimin -örneğin gövdedeki bir kas gibi-, sanatsal değerinin mi, yoksa bilimsel değerlendirilebilirlik niteliğinin mi daha çekici olduğunu söyleyebilmek, hemen hemen olanaksızdır. Fotoğrafın daha önce çoğu kez birbirinden ayrı düşmüş iki niteliğini, sanatsal kullanımı ile bilimsel değerlendirilmesini özdeş olarak algılanabilir kılmak, sinemanın devrimci işlevlerinden biri olacaktır.[24]

Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar! Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan

oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız. Yakın çekim mekânı genişletirken, ağır çekim devinimi geniş zaman parçalarına yayıyor. Büyütücü çekimde yalnızca insanın, bulanık da olsa, "zaten" gördüğünün belirgin kılınması söz konusu olmayıp, maddenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır; bunun gibi, ağır çekim de yalnızca bilinen devinim motiflerini göstermekle kalmayıp, bu bilinenler içersinde bütünüyle bilinmeyenleri bulmaktadır; bunlar, "hızlı devinimlerin ağırlaştırılmış görünümleri olarak değil, fakat kendine özgü bir kayışı, sallantıda konumu sergileyen, olağanüstü devinimler olarak etki yaratmaktadır."[25] Kameraya seslenen doğanın göze seslenenden farklı olduğu da böylece somutlaşmaktadır. Bu farklılık, özellikle insanın bilinciyle etkin olduğu bir uzamın yerini, bilinçsiz etkinliğe sahne olan bir uzamın almasında ortaya çıkmaktadır. insan, ana çizgileriyle de olsa, insanların yürüyüş biçimlerine ilişkin bilgi edinebilir; ama aynı insanların, yürüme eyleminin saniyenin kesri kadar bir bölümünde nasıl davrandıkları konusunda hiçbir şey bilmediği kesindir. Bir çakmağa ya da kaşığa elimizi uzattığımızda bu, genel çizgileri açısından alışkın olduğumuz bir devinimdir; ama bu arada elimizle maden arasında aslında nelerin olup bittiğini, hele bu olup bitenlerin içinde bulunduğumuz çeşitli ruhsal durumlardan nasıl etkilendiğini hemen hiç bilmeyiz, işte kamera bu noktada iniş ve çıkışlarıyla, devinimi kesişi ve yalıtmalarıyla, akışı ağırlaştırıp hızlandırmasıyla, büyütüp küçültmesiyle, yani yardımcı araçlarıyla işe karışır. Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz.

XIV

Eskiden beri sanatın en önemli görevlerinden biri, eksiksiz karşılanabilmeleri için zamanın henüz erken olduğu istemleri üretmek olmuştur.[26] Her sanat biçiminin geçmişinde bunalımlı dönemler vardır; bu dönemlerde söz konusu biçim, zorlamasız olarak ancak değişik bir teknik konumunda, başka deyişle yeni bir sanat biçimi içersinde ortaya çıkabilecek etkilerin gerçekleşmesi için zorlamada bulunur. Sanatta özellikle bu türden çöküş dönemlerinde görülen taşkınlıklar ve

kalabalıklar, kaynaklarını gerçekte sanatın en zengin tarihsel güçlerinin odak noktasında bulurlar. Bu türden barbarlıkları en son olarak Dadaizm, kabarık sayıda sergilemişti. Bu akımın yönelimi, şimdi saptanabilmektedir: Dada akımı, izlerçevrenin bugün sinemada aradığı etkileri, resim sanatının (ya da yazının) araçlarıyla üretmeye çalışmıştı.

İstemlere yönelik, tam anlamıyla yeni ve dönüm noktası niteliğindeki her üretim, ereğinin dışına taşar. Dada akımı da, sinemaya özyapısı açısından çok uygun düşen tecimsel değerleri daha önemli yönelimler yararına -bu yönelimlerin bilincine doğal olarak burada betimlendikleri doğrultuda varmamış olmasına karşın- feda ettiği ölçüde, böyle bir konuma girmiştir. Dadacılar, kendi sanat eserlerinin tecimsel açıdan değerlendirilebilmesine, bunların birer “tefekkür" konusu olarak değerlendirilebilmesini önlemeye verdiklerinden çok daha az önem vermişlerdi. Bu önlemeyi sağlamak için sıkça başvurdukları yollardan biri de, ilke olarak kullandıkları malzemeyi aşağılamaya çalışmaktı. Dadacıların şiirleri birer “sözcük salatası" olup, müstehcen deyimler ve dile ilişkin olarak da akla gelebilecek her türlü kötü kullanımı içerir. Üstüne düğmeler ya da biletler yapıştırdıkları tabloları da bundan farklı değildir. Dadacıların böyle yollarla eriştikleri hedef, yaratıların atmosferini acımasız bir biçimde yıkmaktır; böylece, bu yaratıların üstüne üretimin araçlarıyla bir yeniden-üretimin utanç damgası basılmış olur. Arp’ın bir resmi ya da August Stramm’ın bir şiiri karşısında, Derain’in bir resmi veya Rilke’nin bir şiiri karşısında olduğu gibi bir yoğunlaş- maya, tutum almaya gidebilmek, olanaksızdır. Burjuvanın yozlaşma sürecinde toplumdışı bir akıma dönüşmüş olan derin düşünme eyleminin karşısına, toplumsal tutumun bir değişkesi niteliğiyle düşüncelerin dağıtılması eylemi çıkar.[27] Gerçekten de Dadaist açıklamalar, sanat yapıtını bir skandalın odak noktası yapmakla, dikkatleri oldukça köktenci bir tutumla başka yönlere çekmeyi başarmışlardır. Dadacılara göre sanat yapıtının her şeyden önce tek bir istemi, kamunun öfkesini uyandırma iste- mini karşılaması gerekiyordu.

Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde olan sanat yapıtı, Dadacılarda bir mermiye dönüşür. izleyiciye çarpar. Dokunsal bir nitelik kazanır. Böylece Dadacı sanat yapıtı, filme duyulan istemi desteklemiştir; filmin dikkat dağıtıcı öğesi de birincil olarak dokunsal bir öğedir, başka deyişle olayların geçtiği

yerlerin ve bakış açılarının değişimini temel alır; bütün bu söylenenler, darbeler halinde izleyiciye çarpar. Sinema perdesiyle, üstünde resmin bulunduğu tuvali karşılaştıralım. Sonuncusu, izleyiciyi derin düşünmeye davet eder; onun önünde insan, kendini çağrışımların akışına bırakabilir. Oysa izleyicinin aynı şeyi sinema çekimleri karşısında yapabilmesi, söz konusu değildir. Çünkü belli bir sahneye ilişkin çekim görüldükten hemen sonra, yerini bir başkasına bırakmıştır. Eski sahne saptanamaz. Sinemadan nefret eden, sinemanın önemi konusunda hiçbir şey anlamamış, ama yapısından bazı noktaları kavramış olan Duhamel, bu durumu şu notuyla tanımlamıştır:
"Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı."[28] Gerçekten de bu görüntüleri izleyendeki çağrışımlar akışı, görüntülerdeki değişmeyle hemen kesintiye uğrar. Filmin, her şok etkisi gibi, ancak yoğun bir bilinç düzeyiyle yaşanabilecek olan şok etkisi, işte bu konumu temel alır.[29] Film, Dadaizmin henüz aynı zamanda ahlâki şok etkisinin ambalajı içersinde sakladığı fiziksel şok etkisini, teknik yapısının aracılığıyla bu ambalajdan kurtarmıştır.[30]

XV

Kitle, içinden halen sanat yapıtları karşısındaki alışılagelmiş bütün tutumların sanki yeni doğmuş gibi çıktığı bir kaynaktır. Nicelik, niteliğe dönüşmüştür: Çok daha büyümüş ve katılanlardan oluşma kitleler, katılmanın değişik bir türüne de kaynaklık etmiştir. Bu katılmanın önce yoz bir biçimle ortaya çıkması, izleyiciyi şaşırtmamalıdır. Ancak olayın yalnızca bu yüzeysel yanına önem verenlere de rastlanmıştır. Bunlar içersinde en radikal açıklamaları yapan, Duhamel olmuştur. Duhamel'in sinema- da özellikle olumsuz bulduğu yan, sinemanın kitlelere aşıladığı katılma biçimidir. Duhamel'in filme ilişkin nitelendirmesi, şöyledir: "Ancak kölelere uygun düşebilecek bir vakit öldürme aracı, sıkıntılarının altında ezilen, bilgisiz, yoksul, çalışmaktan posaları çıkmış yaratıklar için düşünülebilecek bir eğlence... hiçbir yoğunlaşma istemeyen, hiçbir düşünme yetisini koşul kılmayan bir gösteri... yüreklerde hiçbir ışık yakmayan, günün birinde Los Angeles'ta 'star' olmak gibi gülünç bir

umudun dışında, hiçbir umut uyandırmayan bir gösteri."[31] Görüldüğü gibi, burada temelde eski bir yakınma söz konusudur: Kitleler, kendilerini oyalayacak bir şeyler ararlar, oysa sanat, izleyicisinden kendini toplayıp yoğunlaşmasını ister. Bu, aslında herkese ortak olan bir alandır. Soru, bu alanın filmin irdelenmesi açısından bir çıkış noktası oluşturup oluşturamayacağıdır. Burada yapılması gereken, soruna daha yakından bakmaktır. Oyalanma ile yoğunlaşma, aşağıdaki anlatıma izin veren bir karşıtlık oluşturur: Sanat yapıtının karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine iner; söylencede, Çinli bir ressamın bitirdiği yapıtı karşısındaki yazgısı gibi, izleyici de sanat yapıtının içine girer. Oyalanan kitle ise sanat yapıtını kendi içine indirir. Bu konuda en çarpıcı örnek, yapılardır. Mimari, eskiden beri alımlanması dağınıklık sayesinde ve toplumca gerçekleştirilen sanat yapıtının ilkörneğini oluşturmuştur. Mimarinin alımlanmasına ilişkin yasalar, bu bağlamdaki en öğretici nitelikte yasalardır. Yapılar, insanlığa tarihinin ilk başlarından bu yana eşlik etmişlerdir. Pek çok sanat biçimi doğmuş, sonra geçmişe karışmıştır. Tragedya Yunanlılarca birlikte doğar, onlarla birlikte yok olur, yüzyıllar sonra, ancak "kuralları" açısından yeniden canlanır. Kaynağı halkların gençlik döneminde bulunan epope, Avrupa'da Rönesans'la birlikte son bulur. Teknik anlamda tablo, ortaçağın bir yaratısı olup, varlığını hep koruyacağına ilişkin hiçbir güvence yoktur. Buna karşılık insanların konut gereksinimi, süreklidir. Yapı sanatı, hiçbir zaman çorak bir dönem yaşamamıştır. Bu sanatın tarihi, öteki bütün sanatlarınkinden eskidir; etkisini göz önünde somutlaştırmak ise, kitlelerle sanat yapıtı arasındaki ilişkiyle hesaplaşmaya yönelik her girişim bakımından önemlidir. Yapılar, ikili yoldan alımlanır: Hem kullanımla, hem de bu yapıların kullanılmasıyla. Daha iyi deyişle bu alımlama, hem dokunsal, hem de görsel yoldan gerçekleşir.

Böyle bir alımlama, örneğin turistlerin ünlü yapıların önündeki konumları gibi bir konumda tasarımlandığı takdirde, anlaşılamadan kalacaktır. Çünkü görsel alandaki yoğun iç gözlemin karşılığı, dokunsal alanda yoktur. Dokunsal alımlama, hem dikkatin yoğunlaştırılması, hem de alışkanlık aracılığıyla gerçekleşen bir alımlama değildir. Mimari söz konusu olduğunda alışkanlık, geniş ölçüde olmak üzere, görsel alımlamayı bile yönlendirir. Görsel alımlama da aslında yoğun bir dikkatten çok, geçerken şöyle bir

ayırdına varma olgusundan kaynaklanır. Ancak mimarlık alanınca belirlenmiş bu alımlama, belli koşullar altında genel bir kurallar bütünü niteliğini de kazanır. Çünkü: Tarihin dönüm noktaların- da insanın algılama aygıtına verilen görevlerin, salt görsellikle, ya- ni yoğun iç gözlem aracılığıyla yerine getirilmesi olanaksızdır. Bu görevlerin üstesinden zamanın akışı içersinde dokunsal alımlamanın, yani alışkanlığın yönlendirmesiyle gelinir.

Alışmayı, dikkati dağınık olan da başarabilir. Dahası, belli görevlerin dikkat dağınıklığı konumunda yerine getirilmesi, bunları yerine getirmenin o insan için alışkanlığa dönüşmüş olduğunu kanıtlar. Sanatın yol açtığı biçimiyle dikkatin dağılması aracılığıyla, tamalgılamanın yeni görevlerinin ne ölçüde yerine getirilebilir olduğu gizlice denetlenmiş olur. Genelde birey, böyle görevlerden kaçınma eğiliminde olduğundan, sanat bu görevlerin en güç ve en önemli olanına, kitleleri harekete geçirebileceği noktada saldıracaktır. Halen sanat, bu saldırıyı sinema alanında gerçekleştirmektedir. Dikkat dağınıklığı konumunda gerçekleşen ve ağırlığını sanatın bütün alanlarında daha çok duyuran, aynı zamanda da tamalgılamadaki köklü değişimlerin belirtisi niteliğini taşıyan alımlama, sinemada kendine özgü bir deney aygıtı bulmaktadır. Film, yarattığı şok etkisiyle alımlamanın bu biçimine uygun düşmektedir. Film, yalnızca izleyiciyi bir bilirkişi tutumuna sokarak değil, ama sinemadaki bilirkişi tutumunun dikkati içermesini kural olmaktan çıkararak da kült değerini ikinci plana itmektedir. Bu konumda izleyici, dikkati dağınık bir izleyicidir.

Sonsöz

Günümüz insanlarının giderek proleterleşmesi ve kitle oluşumlarının çoğalması, aynı olayın iki ayrı yüzünden başka bir şey değildir. Faşizm, yeni oluşan, proleterleşmiş kitleleri, bu kitlelerin ortadan kaldırılmasını istediği mülkiyet ilişkilerine dokunmadan örgütleme çabasındadır. Faşizm, kurtuluşunu, kitlelerin kendilerini ifade edebilmelerini (elbet haklarını tanımaya asla yanaşmaksızın) sağlamakta bulmaktadır.[32] Kitlelerin mülkiyet koşullarının değiştirilmesini isteme hakları vardır; faşizm ise bu koşulların konserve edilişini, sözü edilen kitlelerin ifadesi kılmak peşindedir. Faşizm kendi içinde tutarlı, olarak, politik yaşamın estetize edilmesini amaçlar. Faşizmin bir liderin kültüyle boyunduruk altına aldığı kitlelerin ırzına geçilmesiyle, yine faşizmin kült değerlerinin üretilmesi için yararlandığı bir aygıtın ırzına geçilmesi, birbiriyle örtüşmektedir.

Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar, tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta, savaştır. En büyük boyutlardaki kitle hareketlerini geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden koruyarak belli bir hedefe yöneltmeyi, yalnızca ve yalnızca savaş sağlayabilir. Olayın politika açısından ifadesi budur. Teknik açıdan ifadesi ise şöyledir: içinde yaşanılan zamanın bütün teknik araçlarını, mülkiyet koşullarını koruyarak harekete geçirmeyi yalnızca savaş sağlayabilir. Faşizmin savaşı yüceltme eyleminin bu kanıtları kullanmaması, doğaldır. Ama bu kanıtları gözden geçirmek, yine de öğreticidir. Marinetti'nin, Etiyopya'daki sömürge savaşına ilişkin manifestosunda şöyle denilmektedir: "Yirmi yedi yıldan bu yana biz fütüristler, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmaktayız... Bu bağlamda yaptığımız saptamalar, şunlardır: ... Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin o düşlenen konumunu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşin kesildiği anları, parfüm ve çürüme kokularını tek bir senfoni halinde birleştirir. Savaş

güzeldir, çünkü büyük tanklarınki, geometrik uçak filolarınınki, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınınki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şeyler yaratır... Ey fütürizm şairleri, yazarları ve sanatçıları... bir savaş estetiğine ilişkin bu temel ilkeleri anımsayın; anımsayın ki, yeni bir şiir ve yeni plastik sanatlar uğruna harcadığınız çabalar yine sizin ışığınızla aydınlansın!”[33]

Bu manifestonun ayrıcalığı, çok açık oluşudur. Sorunları ortaya koyma biçimi açısından ise diyalektik düşünen birince benimsenmeye layıktır. Bu manifestoya bugünün savaşının estetiği şöyle görünmektedir: Üretim güçlerinin doğal yoldan değerlendirilmesi mülkiyet düzenince önlenirken, teknik araçların, temponun, güç kaynaklarının yoğunlaşması, doğaldışı bir değerlendirmeye zorlamaktadır. Bu doğaldışı değerlendirme, savaş aracılığıyla gerçekleşmektedir; savaş, yıkımlarıyla toplumun tekniği kendi organı kılmaya yetecek olgunlukta olmadığının, tekniğin de toplumun temel güçlerini yenecek ölçüde gelişmediğinin kanıtını sergilemektedir. Emperyalist savaş, en korkunç çizgileriyle, dev üretim araçlarıyla, bunların üretim süreci içersindeki yetersiz değerlendirilmesi arasında uzanan uçurum tarafından (başka deyişle, işsizlik ve sürüm pazarlarının eksikliği tarafından) belirlenmektedir. Emperyalist savaş, toplumun doğal malzemesinden yoksun kıldığı istemleri "insan malzemesi”nin yardımıyla karşılayan tekniğin bir başkaldırısıdır. Teknik, nehirleri kanalize edecek yerde, insan selini siperlere yöneltmekte, uçaklarından tohum atacak yerde kentlere yangın bombaları yağdırmaktadır; gaz savaşında ise Aura’yı yeni bir biçimde ortadan kaldırmaya yarayan bir araç bulmuştur.

*“Fiat ars, pereat mundus”** diyen faşizm, tekniğin değişime uğrattığı, duyusal algılamanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını, Marinetti’nin itiraf ettiği gibi, savaştan bekler. Bu, herhalde tam anlamıyla sanat sanat içindir’in gerçekleşmesi olmaktadır. Bir zamanlar Homeros’ta, Olimpos Dağı’ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta, işte budur. Komünizm, buna sanatın politize edilmesiyle yanıt verir.

*** “Sanat olsun, isterse dünya batsın” (Ç.N.)**

Notlar

1 **Paul Valéry: *Pièces sur l'art.* Paris, p. 105 *("La conquête de l'ubiquité").***

2 **Aslında sanat eserinin tarihinin kapsamı, doğal olarak daha geniştir: Örneğin Mona Lisa'nın tarihi, bu eserin onyedinci, onsekizinci ve Ondokuzuncu Yüzyıl'da yapılan kopyalarını da kapsamına alır.**

3 **Hakikiliğin yeniden-üretiminin söz konusu olmadığından, -teknik nitelikteki- belki yeniden-üretim yöntemlerinin gelişmesi, hakikiliğin ayrımlaştırılması ve sınıflandırılması için gerekli aracı sağlamıştır. Bu türden ayrımları geliştirmek, sanat ticaretinin önemli bir işlevine dönüşmüştür. Sanat ticareti, bir tahtanın yardımıyla yazıdan önce ve sonra çıkartılan kopyalan, bir bakır levhadan ve benzerlerinden ayırmakta somut yarar görmüştür. Tahta baskının bulunuşuyla birlikte hakikilik niteliği, daha sonraki yükselme dönemini yeterince yaşayamadan köklü bir darbe yemiştir. Ortaçağda yapılan her Madonna resmi, yapıldığı dönemde henüz "hakikilik" niteliğini taşımamaktaydı; bu niteliği ancak sonraki yüzyıllarda, belki en yoğun olarak da geçen yüzyılda kazandı.**

4 ***Faust*'un en kötü taşra temsilinin bir *Faust* filminden üstün olan yanı, Weimar'daki ilk temsil ile ideal bir rekabet içersinde bulunmasıdır. Ramp ışıklarından anımsanabilecek geleneksel içerikler ise sinema perdesi karşısında artık değerlendirilemez olmuştur - örneğin Mephisto'nun kişiliğinde, Goethe'nin gençlik arkadaşı Johann Heinrich Merck'in gizli olması ve buna benzer noktalar gibi.**

5 **Abel Gance: *Le temps de l'image est venu: L'art cinematographigue II.* Paris 1927, s. 94- 96.**

6 **İnsani açıdan kendini kitlelere yaklaştırmak, insanın toplumsal işlevini görüş alanından çıkartmak anlamını taşıyabilir. Ünlü bir cerrahı kahvaltı masasında ve yakınlarının arasında resmeden bir günümüz portre ressamının cerrahın toplumsal işlevini, doktorlarını örneğin Rembrandt'ın "Anatomi"sinde olduğu gibi, izleyicilere daha gösterişli biçimde sergileyen bir onaltıncı yüzyıl ressamından daha belirgin kılabileceği konusunda hiçbir güvence yoktur.**

7 **Aura'nın "bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü" diye tanımlanması, sanat eserinin kült değerinin uzamsal-zamansal anlatımından başka bir şey değildir. Uzak, yakının karşıtıdır. Asıl uzak ise, yaklaşılamaz olan'dır. Gerçekte yaklaşılamazlık, kült imgesinin temel bir niteliğidir. Kült imgesi, doğası gereği "ne denli yakında bulunursa bulunsun, uzak" kalır, insanın kendi malzemesi aracılığıyla elde edebileceği yakınlık, imgenin görünüşünün ardından da koruduğu uzaklığı kesintiye uğratmaz.**

8 Resmin kült değeri laikleştiği ölçüde, onun biricikliğinin temeline ilişkin tasarımlar belirsizleşir. Kült imgesine egemen olan görüşün biricikliği, hep resmi yapanın deneysel nitelikteki biricikliği ya da onun ediminin, alımlayanın tarafındaki biricikliği tarafından geri plana itilir. Elbet bu, hiçbir zaman hiç kalıntı bırakmaksızın gerçekleşmez; hakikilik kavramı, her zaman otantiklik atfının ötesine geçmeyi sürdürür. (Bu, özellikle açık bir biçimde koleksiyoncunun konumunda belirginleşir; koleksiyoncu, hep biraz fetişe hizmet eder konumdadır ve sanat eserine sahip olmakla, onun kült gücüne katkıda bulunur.) Otantik kavramının işlevi, bundan etkilenmek- sizin, sanatta görme biçimi açısından kesinliği korur; sanatın laikleşmesiyle birlikte otantiklik, kült değerinin yerini alır.

9 Sinema eserlerinde ürünün teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, örneğin edebiyat ya da resim sanatı alanlarındaki eserlerin tersine, bu ürünlerin kitlesel yayılımı açısından dışardan eklenen bir koşul niteliğinde değildir. Sinema eserlerinin teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, doğrudan bunların üretim tekniğinden kaynaklanır. Sözü edilen teknik, sinema eserlerinin kitlesel yayılımını en dolaysız yoldan sağlamakla kalmayıp, böyle bir yayılımı neredeyse zorla gerçekleştirir. Bu zorlamanın nedeni, bir filmin yapımının çok pahalı olmasıdır; öyle ki, örneğin bir tablo satın alabilen kişinin gücü, bir filme yetmez. 1927'de yapılan hesaplara göre, büyükçe bir filmin kazanç sağlayabilmesi, milyonlarca izleyiciye ulaşabilmesine bağlıdır. Ancak sesli filmle birlikte bu alanda geçici bir gerileme görülmüş, izleyici açısından ortaya dile ilişkin sınırlamalar çıkmış, bu durum, ulusal yararların faşizm tarafından vurgulanmasıyla eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir. Fakat senkronizasyonla etkisini biraz yitiren bu gerilemeye saptamaktan daha önemli olan nokta, bu gerilemenin faşizmle olan ilişkisini göz önünde bulundurmaktır. İki olgunun eşzamanlılığı, ekonomik bunalımdan kaynaklanmaktadır. Genelde var olan mülkiyet ilişkilerinin açıkça kaba güç kullanılarak korunması girişimine yol açan aksaklıklar, bunalımın tehdidi altındaki sinema kapitalini de sesli film konusundaki ön çalışmaları yapmaya zorlamıştır. Daha sonra sesli filme geçilmesi, geçici bir rahatlık getirmiştir. Bunun nedeni, yalnızca sesli filmin kitleleri yeniden sinemalara çekmesi değil, fakat aynı zamanda elektrik endüstrisi alanındaki yeni sermayelerle sinema alanındaki sermaye arasında bir dayanışma sağlamasıdır. Böylece sesli film, dışardan bakıldığında ulusal yararlan desteklerken, gerçekte film üretimine eskiden olduğundan daha ileri ölçüde uluslararası karakter kazandırmıştır.

10 Bu karşıtlık, idealizmin, söz konusu karşıtlığı bir bütün olarak alan (dolayısıyla bu bağlamda ayrımlaşmayı dışlayan) güzellik kavramının egemenliğindeki estetiğinde geçerlik kazanamaz. Yine de söz konusu karşıtlık, Hegel'de, idealizmin sınırları içersinde olabileceği ölçüde belirgindir. *Tarih Felsefesi Üzerine Dersler'de* bu konuda şöyle denmektedir: "Resimler, uzun zamandan beri vardı; Din, ibadet sırasında kullanmak için resimleri gereksinmişti, ama güzel resme gereksinimi yoktu, dahası, güzel resimler, din açısından rahatsız ediciydi. Güzel resimde dışsal bir yan da vardır; fakat resim güzel olduğu ölçüde, insana ruhuyla da seslenir; buna karşılık ibadet çerçevesinde bir nesne ile kurulan ilişki önem taşır, çünkü ibadetin kendisi, insan ruhunun tinden yoksun bir körelmesinden başka bir şey değildir... Sanatın salt ilke açısından bile kilisenin dışına çıkmış olmasına karşın... güzel sanatlar kilisede doğmuştur." (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Vollstaendige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte.* Hrsg. von Eduard Gans. Berlin 1837, s. 414.) *Estetik Üzerine Dersler'*deki *(Vorlesungen über die Aesthetik)* bir yerden de, Hegel'in burada bir sorunun

varlığını sezdiği anlaşılmaktadır. Sözü edilen yerde şöyle denmektedir: "Artık sanat eserlerini kutsal varlıklarmışçasına görmenin ve onlara tapmanın ötesine geçmiş bulunmaktayız; sanat eserlerinin yarattığı etki, daha çok düşünsel düzeydedir ve daha yüksek düzeyde bir ölçütü gerektirir." (Hegel, I. c. *Bd. 10: Vorlesungen über die Aesthetik.* Hrsg. von H. G. Hotho. Bd. 1. Berlin 1835, s. 14.)

11 Sanatsal alımlamanın ilk türünden İkinciye geçiş, sanatsal alımlamanın tarihsel akışını bir bütün olarak belirler. Bunun dışında, birbirine karşıt iki alımlama arasında belli dalgalanmalar, tek tek her sanat eseri için kanıtlanabilir. Örneğin Sistina Madonnası'nda durum böyledir. Hubert Grimme'nin araştırmasından bu yana, Sistina Madonnası'nın başlangıçta sergilenme amacıyla yapılmış olduğu bilinmektedir. Grimme, araştırmalarına şu soru yüzünden başlamıştır: Resmin ön düzleminden, iki Put- ta'nın dayandıkları tahta pervazla ne amaçlanmıştır? Grimme, ardından şu soruyu da sormuştur: Raffaello gibi bir ressam, neden gökyüzüne iki perde yerleştirme gereğini duymuştur? Araştırma sonucu, Sistina Madonnası'nın, Papa Sixtus'un katafalkı için ısmarlandığı anlaşılmıştır. Papalar, San Pietro Katedrali'nin belli bir şapelinde katafalka konmaktaydı. Papa Sixtus'un katafalkı düzenlenirken, söz konusu şapelin girinti biçimindeki arka düzleminde, tabutun üstüne Raffaello'nun yaptığı resim yerleştirilmişti. Raffaello bu resimde, bulutların üstündeki Madonna'nın, arka düzlemde, yeşil perdelerle sınırlanan girintiden papanın tabutuna yaklaşmasını betimlemiştir. Papa Sixtus için düzenlenen cenaze töreninde, Raffaello'nun resmi, sergilenme değeri bakımından olağanüstü bir düzeye ulaşmıştır. Bundan bir süre sonra resim, Piacenza'daki kara rahiplerin manastır kiliselerinin akarına yerleştirilmiştir. Bu sürgünün nedeni, Roma'da geçerli dini tören kurallarından kaynaklanmaktadır. Bu kurallar, cenazelerde sergilenen resimlerin akarlara yerleştirilmesini yasaklamaktadır. Rafaello'nun resmi, bu sınırlama nedeniyle belli ölçüde değerinden yitirmiş oluyordu. Papalık, bu duruma karşın yine de resmin karşılığında uygun bir fiyat elde edebilmek için, resmin altara yerleştirilmesine ses çıkarmamayı uygun bulmuştu. Gürültü koparmamak için ise resmin ücra bir taşra kilisesine gönderilmesine karar verilmişti.

12 Brecht, farklı bir düzlemde benzer düşüncelere yer verir: "Eğer sanat eseri mala dönüştüğünde, sanat eseri kavramı artık bu nesne için kullanılamayacaksa, o zaman, bu nesnenin işlevini de tasfiye etmek istemiyorsak, dikkatle, fakat korkmaksızın sanat eseri kavramını bir yana bırakmamız gerekir; çünkü söz konusu nesne, ardında herhangi bir anlam gizlemeksizin, bu evrenden geçmek zorundadır; burada söz konusu olan, doğru yoldan hiçbir yükümlülük getirmeyen bir ayrılma değildir, zira burada olacaklar, nesneyi temelinden değiştirecek, geçmişini de silecektir; o ölçüde ki, eski kavrama yeniden dönüldüğünde -ve dönülecektir de, neden olmasın?- artık bu kavram, bir zamanlar göstermiş olduğu nesneye ilişkin hiçbir anının canlanmasına yol açmayacaktır." Bertolt Brecht: *Versuche 8-10 (Heft)* 3. Berlin 1931, s. 30W/302; *"Der Dreigroschenprozess".)*

13 Abel Gance, 1. c., s. 100/101.

14 cit. Abel Gance, 1. c., s. 100.

15 **Alexandre Arnoux: *Cinéma.* Paris 1929, s. 28.**

16 **Franz NVerfel: *Ein Sommemachtstrum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. Neues Wiener Journal,* cilt. Le, 15 novembre 1935.**

17 **“Film, insan davranışları konusunda detayda kullanılabilir ipuçları... verir (ya da verebilir)... Karakterden kaynaklanma her türlü motivasyon devreden çıkar, kişilerin iç yaşamları hiçbir zaman asıl nedeni oluşturmaz ve çok ender olarak olayın asıl sonucu niteliğiyle belirginleşir” (Brecht, 1. c., s. 268.) Test edilebilir olanın alanının, aygıtın sinema oyuncusunun kişiliğinde gerçekleştirdiği genişlemesi, yine test edilebilir olanın alanının, ekonomik koşullar nedeniyle birey açısından olağanüstü genişlemesini karşılamaktadır. Bu bağlamda olmak üzere, mesleğe uygunluk sınavlarının önemi sürekli artmaktadır. Mesleğe uygunluk sınavında önemli olan, bireyin ediminin kesitleridir. Gerek film çekimi, gerekse mesleğe uygunluk sınavı, uzmanlardan oluşma bir kurul önünde gerçekleşir. Film setindeki yönetmen, uygunluk sınavı sırasında sınavı yönetenin durduğu noktada durur.**

18 **Luigi Pirandello: *On tourne,* cit. Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma: L'art cinématographique //*, 1. c., s. 14/15.**

19 **Rudolf Arnheim: *Film als Kunst.* Berlin 1932, s. 176/177. Film yönetmenini sahne uygulamalarından uzaklaştıran, ikinci derecedeki belli ayrıntılar, bu bağlamda daha büyük bir ilgi odağı olabilmektedir. Dreyer’in Jeanne d’Arc’ta gerçekleştirdiği ve oyuncuyu makyajsız oynatmaya yönelik deney, bunun örnekleri arasındadır. Dreyer, dini mahkeme heyetini oluşturacak kırk oyuncuyu bulabilmek için aylar harcamıştı. Bu oyunculara yönelik arama, sağlanması güç donatımların aranmasını andırıyordu. Dreyer, yaş, yapı ve fizyonomi açısından söz konusu olabilecek benzerliklerden kaçınmak için çok büyük çaba harcamıştı, (cf. Maurice Schultz: *Le masquillage: L’art cinématographique VI.* Paris 1929, s. 65/66.) Oyuncu donatıma dönüşünce, öte yanda donatımın da oyuncunun işlevini yerine getirmesi, ender rastlanır bir durum değildir. Genel olarak söylemek gerekirse, filmin donatıma bir rol verecek konuma gelmesinde alışılmadık bir yan yoktur. Başı sonu belli olmayan bir dağarcıktan gelişigüzel örnekler seçmek yerine, kanıtlayıcı gücü özellikle yüksek tek bir örnekle yetinelim, işleyen bir saat, sahnede hep rahatsız edici etki yaratacaktır. Onun rolünü oynamasına, yani zamanı ölçmesine sahnede olanak tanınamaz. Astronomik zaman, natüralist bir tiyatro oyununda da sahnedeki zamanla çatışacaktır. Bu koşullar altında, bazen bir saatin gerçekleştirdiği zaman ölçümünü değerlendirebilmesi, film açısından son derece kendine özgü bir durumdur. Belli koşullar altında, tek tek, her donatımın filmde nasıl önemli işlevler yüklenebildiği, en çok bu noktada belirginleşmektedir. Buradan Pudovvkin’in şu saptamasına uzanan yol, yalnızca bir adımlıktır: “Oyuncunun bir nesneyle bağıntılı ve o nesne üstüne kurulu oyunu... her zaman sinema sanatının en güçlü yöntemlerinden biridir.” (W. Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript.* Bücher der Praxis, Bd. 5. Berlin 1928, s. 126.) Böylece film, maddenin nasıl insanla birlikte oynadığını gösterebilecek konumdaki ilk sanat aracı olmaktadır. Bu nedenle film, materyalist betimlemenin yetkin düzeydeki bir aracı olabilir.**

20 **Sergileme biçiminin burada saptanabilen ve yeniden-üretim tekniğinin aracılığıyla gerçekleşen değişimi, kendini politika alanında da belli etmektedir. Burjuva demokrasilerinin bugünkü bunalımı, iktidardakilerin sergilenmesi açısından belirleyici olan koşulları da kapsamına almaktadır. Demokrasiler iktidar sahibini kendi kişiliğiyle doğrudan ve temsilcilerin önünde sergilerler. Parlamento, iktidar sahibinin izlerçevresidir! Çekim aygıtında gerçekleştirilen ve konuşmacının konuşma sırasında sınırsız kişi tarafından duyulmasını, ardından da yine sınırsız kişi tarafından görülebilmesini olanaklı kılan yeniliklerle birlikte, politikacının bu aygıtın karşısına geçmesi, birincil önem kazanmaktadır. Parlamentolar, tiyatrolarla birlikte geri plana itilmektedir. Radyo ve sinema, yalnızca profesyonel oyuncunun işlevini değiştirmekle kalmamakta, fakat, iktidar sahiplerinin yaptıkları gibi, onların önünde kendilerini oynayanların da işlevlerini değişime uğratmaktadırlar. Bu değişimin yönü, çeşitli özgül görevleri saklı kalmak koşuluyla, sinema oyuncusu ve iktidardakiler bağlamında aynıdır. Söz konusu değişim, sınanabilir, dahası devralınabilir edimlerin belli koşullar altında oluşturulmasını amaçlamaktadır. Bu durum, aygıtın önünde yeni bir kaymak tabakasının oluşmasına yol açmakta, bu kaymak tabakasından star ve diktatör, galip gelen kişiler olarak çıkmaktadırlar.**

21 **Söz konusu tekniklerin öncelikli yapısı, yitip gitmemektedir. Aldous Huxley, şöyle yazmaktadır: "Teknik ilerlemeler...ilkelliğe yol açtı...tekniğin yardımıyla yeniden-üretilebilirlik ve rotatif, yazıların ve resimlerin sınırsız sayıda çoğaltılabilmesini olanaklı kıldı. Genel okul eğitimi ve görece olarak yüksek aylıklar, okuyabilen, dolayısıyla da okuma ve resim malzemesi sağlayabilen çok büyük bir izlerçevre yarattı. Bunları sağlayabilmek için önemli bir endüstri oluştu ve yerleşti. Gelgelelim sanatsal yetenek, çok ender rastlanan bir şeydir; ...bunun sonucu olarak, her zaman ve her yerde sanatsal üretimin ağırlıklı bölümü düşük değer taşımıştır. Oysa bugün sanatsal üretimin bütününde döküntü diye adlandırılabilecek olanların yüzde oranı, bugün her zaman olduğundan daha büyüktür... Bu noktada, aritmetik bir olguyla karşı karşıyayız. Geçen yüzyıl boyunca Batı Avrupa'nın nüfusu, iki katının biraz üstünde arttı. Okuma ve resim malzemesi ise tahminimce en az 1 'e 20 oranında, belki de 50, dahası 100 oranında çoğaldı. X milyonluk bir nüfus, n sayısında sanatsal yeteneğe sahipse, 2x milyonluk bir nüfusta sanatsal yetenek sayısı 2n olacaktır. Şimdi durum, şöyle özetlenebilir: Bundan 100 yıl önce okuma ve resim malzemesi içeren bir basılı sayfa yayımlanıyor idiyse eğer, bugün yirmi ya da belki yüz sayfa yayımlanmaktadır. Öte yandan yüz yıl önceki bir okul eğitimi sayesinde, bundan önceki zamanlarda kendilerini geliştirme olanağı bulamayacak, kabarık sayıdaki gizli yeteneğin şimdi üretken olabileceklerini yadsımıyorum. O halde... eskinin bir sanatsal yeteneğine karşılık günümüzde üç ya da dört yeteneğin bulunduğunu varsayalım. Buna karşın, okuma ve resim malzemesi tüketiminin, yetenekli yazarların ve ressamların doğal üretimini çok geride bıraktığı gerçeği varlığını korumaktadır. Durum, dinleme malzemesi bakımından da farklı değildir. Ekonomik gelişme, gramofon ve radyo, dinlenecek malzeme tüketimi, nüfus artışıyla ve yetenekli müzisyenlerin doğal yetişme oranıyla hiçbir orantı içersine sokulamayacak bir izlerçevreyi yaratmıştır. Demek ki ortaya çıkan sonuca göre, gerek mutlak, gerekse görece olarak, bütün sanatlarda değer taşımayanların üretimi, eskiye oranla daha çoktur; insanlar, şimdiki gibi, orantısız büyüklükte okuma, resim ve dinleme malzemesi tüketimini sürdürdükçe, bu durum değişmeden kalacaktır." (Aldous Huxley:**

Croisière d'hiver. Voyage'en Amérique Centrale, 1933, Traduction de Jules Castier. Paris 1935, s. 273-275.) Bu gözlemin ilerici olmadığı, açıkça bellidir.

22 Kameranın gözüpek girişimleri, gerçekten de cerrahınkilerle karşılaştırılabilir. Luc Durtain, özellikle jestlere dayanan oyunlara ilişkin bir dizininde, "cerrahi alanında bazı güç müdahalelerde gerekli olan" yöntemleri de sayar, "örnek olarak Oto-Rhino-Laryngoloji'den bir vaka seçiyorum...; burada sözünü ettiğim, endonasal perspektif yöntemi; ya da aynada, gırtlağın tersine görüntüsüne bakılarak, gırtlak cerrahisi aracılığıyla gerçekleştirilen, akrobatik denebilecek müdahaleleri örnek gösterebilirim; veya saat yapımcılarının o çok incelik isteyen çalışmalarını anımsatan kulak cerrahisinden söz edebilirim. İnsan bedenini onarmak ya da kurtarmak isteyenden beklenen, en hassas türünden bir dizi kas akrobasisi değil midir? Bu bağlamda, çelik neşter'in neredeyse sıvı halindeki dokularla savaştığı katarakt ameliyatını ya da laparotomiyi de düşünebilirim." (Luc Durtain: *La technique et ¡'homme: Vendredi,* 13 mars 1936, No. 19.)

23 Bu gözlem, biraz acemice gelebilir; ama, büyük kuramcı Leonardo'nun gösterdiği gibi, acemice gözlemler de kendi dönemleri açısından göz önünde bulundurulabilirler. Leonardo, resim sanatı ile müzik arasında karşılaştırma yaparken, şöyle der: "Resim sanatının müzikten üstün olmasının nedeni, zavallı müziğin tersine, hayat bulur bulmaz ölmek zorunda olmamasıdır... Ortaya çıkar çıkmaz uçup giden müzik, cilanın kullanılmasıyla sonsuzluğa kavuşan resim sanatının gerisinde kalmaktadır." (Leonardo da Vinci: *Frammenti letterarii e filosofici,* cilt. Fernand Baldensperger: *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840; Revue de Littérature Comparée,* XV*II,* Paris 1935, s. 79, Anm. I.)

24 Bu durumun bir benzerini aradığımız takdirde, aydınlatıcı bir örnekle Rönesans dönemi resim sanatında karşılaşırız. Çünkü bu dönemde de karşımıza, eşsiz yükselişini ve önemini başka nedenlerin yanı sıra, bir dizi yeni bilimi ya da en azından yeni bilimsel verileri özümsemesine borçlu bulunan bir sanatla karşılaşmaktayız. Bu, anatomi, perspektif, matematik, meteoroloji ve renkler öğretisi alanlarında savlar ileri süren bir bilimdir. Bu konuda Paul Valéry, şöyle yazar: "Bir Leonardo'nun kimi istemleri, bugün bize son derece yadırgatıcı gelmektedir; Leonardo, resim sanatını en yüksek hedef ve bilginin en üstün düzeyde sergilenmesi saymıştı, ama bunu yaparken, kendi inancı doğrultusunda, her şeyi bilmeyi bir istem olarak ileri sürüyordu ve bu arada, derinliği ve netliğiyle bugün bizleri şaşkınlığa sürükleyen kuramsal bir çözümlemeye girişmekten de korkmuyordu." (Paul Valéry: *Pièces sur l'art,* 1. c., s. 191, "Autour de Corot".)

25 Rudolf Arnheim, 1. c., s. 138.

26 André Breton, şöyle der: "Sanat eseri, geleceğin refleksleriyle titreşimler geçirdiği ölçüde değer taşır." Gerçekten de her gelişmiş sanatsal biçim, üç gelişme çizgisinin kesişme noktalarında yer alır. Önce teknik, belli bir sanat biçimine yönelik olarak işlerlik kazanır. Film ortaya çıkmazdan önce fotoğraf kitapçıkları vardı; bunların içindeki

resimler, başparmağın bastırılmasıyla birlikte izleyicinin önünden hızla geçerek bir boks ya da tenis maçını sergilerdi; pazarlarda ise, bir kol çevirmeyle resimleri hızla kayan otomatlar bulunmaktaydı. - Ayrıca, geleneksel sanat biçimlerinin, gelişmelerinin belli evrelerinde, daha sonra yeni sanat biçimlerince zorlamasız hedeflenen etkileri elde etmek için büyük çaba harcadıklarına tanık olunur. Film geçerlik kazanmazdan önce, Dadaistlerin çeşitli düzenlemelerle izleyicilerle aşılamayı amaçladıkları devinimi sonradan bir Chaplin, doğal bir biçimde yaratabilmiştir. Üçüncü olarak, çoğu kez belirgin olmayan, toplumsal değişimler, alımlama, daha sonra yeni sanat biçiminin işine yarayacak değişimlere yol açarlar. Film kendi izlerçevresini oluşturmazdan önce, panorama aracılığıyla (artık hareketsiz olmaktan çıkmış) resimler, toplanan izleyicilere sunulmaktaydı, izleyiciler, üstünde stereoskoplar bulunan bir paravanın önünde yer alırlardı ve her izleyiciye bir stereoskop düşerdi. Bu stereoskopların önünde otomatik olarak beliren tek tek resimler, kısa süre kaldıktan sonra yerlerini başkalarına bırakırlardı. Edison da (daha sinema perdesi ve projeksiyon tekniği bulunmazdan önce), ilk film şeridini, gözlerini içinden resimlerin hızla geçtiği aygıta diken, küçük bir izleyici kitlesine sunduğunda benzer bir yöntemle çalışmak zorunda kalmıştı. - Şunu da belirtmek gerekir ki, panorama bağlamında, gelişmeye ilişkin son derece belirgin bir diyalektik dile gelmektedir. Film, izlemeyi kolektif bir izlemeye dönüştürmez- den kısa bir süre önce, bu çok kısa sürede eskiyen kuruluşların stereoskopları önünde resimlerin tek tek bireylerce izlenmesi, tıpkı bir zamanlar rakiplerin Tanrı tasvirlerini hücrelerde tek başlarına izlemeleri kadar somut bir konum kazanmıştı.

27 **Bu derin düşünmenin tanrıbilimsel ilk örneği, kendi Tanrısıyla yalnız kalma bilincidir. Burjuvazinin parlak dönemlerinde kilisenin vesayetinden kurtulmaya yönelik özgürlük bilinci, güç kaynağını bu bilinçte bulmuştur. Aynı bilinç, çöküş dönemlerinde, toplum tekniğinin Tanrıyla ilişkilerinde kullandığı güçleri toplumsa) konularda kullanmaktan kaçınma eğilimini göz önünde bulundurmak konumunda kalmıştır.**

28 **Georges Duhamel: *Scenes de la vie future.* 2e ed., Paris 1930, s. 52.**

29 **Sinema, günümüzde yaşayan insanların göğüslemek zorunda oldukları, yoğunluğunu arttırmış yaşam tehlikesine uyan sanat biçimidir. Kendilerini şok etkilerine açma gereksinimi, insanların kendilerine yönelik tehlikelerle uyum sağlama biçimlerinden biridir. Sinema, tamalgılama aygıtının uğradığı köklü değişimlere uygun düşen bir biçimdir - burada sözü edilen değişimler, bireysel yaşam ölçütünde olmak üzere günümüz büyük kentinin trafiği içersinde her bireyin, tarihsel ölçüt de içersinde olmak üzere, bugünün her vatandaşının yaşadığı değişimlerdir.**

30 **Sinemadan. Dadaizm için olduğu gibi, Kübizm ve Fütürizm için de önemli ipuçları elde edebilmek olanaklıdır. Her iki akım da, aygıt yardımıyla gerçekliğe inebilme konusunda yetersiz sanatsal girişimler niteliğinde ortaya çıkmaktadır. Bu akımlar deneyleri sırasında, sinemadan farklı olarak, aygıtı, gerçekliği sanatsal düzlemde betimlemek için değil, fakat betimlenen .gerçeklikle betimlenen aygıt arasında bir tür kaynak işlemini gerçekleştirmek için kullanmaktadırlar. Bu arada Kübizmde ağırlıklı rol oynayan nokta, optiği temel alan bu aygıtın yapısına ilişkin sezidir; Fütürizmde ise, bu aygıtın film şeridinin hızlı dönüşü sırasında geçerlik kazanan etkilerine yönelik bir önsezi söz konusudur.**

31 **Duhamel, 1. c., s. 58.**

32 **Burada da, özellikle propaganda açısından taşıdığı önem hiçbir zaman yeterince anlatılamayacak haftalık haberler göz önünde tutulduğu takdirde, teknik bir nokta önem kazanmaktadır. Kitlesel yeniden-üretime, kitlelerin yeniden-üretimi özellikle uygun düşmektedir. Büyük şenlik alaylarında, dev toplantılarda, spor türündeki kitlesel gösterilerde ve savaşta -ki, bugün bunların hepsi de çekim aygıtına açıktır- kitle kendi yüzüyle karşılaşmaktadır. Kapsamını ayrıca vurgulamaya gerek duymadığımız bu olgu, yeniden-üretim ya da çekim tekniğiyle çok yakından ilintilidir. Genelde kitlesel hareketler, aygıta, bakışlara olduğundan çok daha açık ve seçik gözükür. Yüz binlere ait kareler, en iyi kuşbakışı görülebilir. Her ne kadar bu perspektif, insan gözüne de aygıta olduğu kadar açıksa da, gözün kaptığı görüntüde bir büyütme, çekimdeki durumun tersine, olanaklı değildir. Başka deyişle, kitlesel hareketler ve bu arada savaş, insan davranışlarının aygıta özellikle uygun düşen bir biçimini temsil etmektedirler, 33 cit. *La Stampa Torino.***

XIX. Yüzyılın Başkenti Paris

"Sular masmavi, bitkiler tozpembe; izlenmesi hoş bir akşam vakti; herkes gezinmekte. Büyük hanımefendiler dolaşmaya çıkmışlar; onları küçük hanımefendiler izliyor. "

- NGUYEN-TRONG-HIEP: *Paris, capitale de France,* Recueil de vers, Poésie XXV. Hanoi 1897.

I. Fourier ya da Pasajlar

"Büyülü sütunları bu sarayların
göstermekte amatöre her yandan direkleraltında sergilenen mallarla
yarıştığını endüstrinin sanatlarla. "

Nouveaux tableaux de Paris, 1828.

Paris pasajlarının çoğunluğu, 1822'yi izleyen on beş yıl içersinde yapılır. Bunların yükseliş döneminin birinci koşulu, tekstil ticaretindeki büyük yoğunlaşmadır, içlerinde o zamana değin alışılagelenden daha çok mal depo eden ilk kuruluşlar olan yeni eşya mağazaları *(magasins de nouveauté'),* bu dönemde ortaya çıkmaya başlar. Bunlar, büyük mağazaların (Warenhaus) öncüsü
dür. Balzac, bu dönem üzerine şöyle yazmıştır: "*Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu 'a la porte Saint-Dénis."* ("Vitrinlerin büyük şiiri, renkli dizelerini Madeleine'den Saint-Denis Kapısına kadar seslendirmekte.") Pasajlar, lüks eşya ticaretinin merkezlerinden biridir. Pasajların donatımıyla birlikte sanat, tüccarın hizmetine girer. O dönemde yaşayanlar, pasajları öve öve bitiremezler.

Yine aynı yerler, yabancılar açısından çekiciliklerini uzun süre korurlar. Bir "Resimli Paris Rehberi"nde şunlar yazılıdır: "Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir; sahipleri bu türden spekülasyonlar için bir araya gelmişlerdir. Işığı yukardan alan

bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj, küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır.” Pasajlar, gazla aydınlatmanın ilk uygulandığı yerlerdir.

Pasajların oluşmasının ikinci koşulu, demir konstrüksiyonun kullanılmaya başlamasıdır. Birinci imparatorluk döneminde bu yapı tekniğine, yapı sanatının Antik Çağ Yunan mimarisi anlayışında yenilenmesine bir katkı gözüyle bakılmıştı. Mimarlık kuramcısı Boetticher, “yeni sistemin sanat biçimleri açısından Helenistik biçim ilkesinin” yürürlüğe girmesinin zorunlu olduğunu söylemekle, genel inancı dile getirmiş olur. Ampir, devleti kendi başına amaç bilen devrimci terörizm üslubudur. Napoléon’un devletin burjuva sınıfının bir iktidar aracı olmaya yönelik işlevsel yapısını kavrayamaması gibi, Napoléon döneminin mimarları da mimarlık alanında konstrüktif ilkenin egemen olmasına yol açan demirin işlevsel yapısını anlayamadılar. Bu mimarlar, tıpkı daha sonraları ilk istasyonların şalelere benzetilmesi gibi, destekleri yaparken Pompei sütunlarını, fabrikaları yaparken de konut binalarını taklit ettiler. “Konstrüksiyon, bilinçaltının rolünü üstleniyor.” Kökü Fransız Devrimi’ni izleyen savaşlarda bulunan mühendislik kavramı da bundan geri kalmayan bir biçimde kendini kabul ettirmeye koyuldu; konstrüktör ile dekoratör, Politeknik Okulu ile Güzel Sanatlar Okulu arasındaki kavgalar da böylece başlamış oldu.

Demirle birlikte, mimarlık tarihinde ilk kez yapay bir yapı maddesi ortaya çıkar. Demirin gelişme temposu, yüzyıl boyunca gittikçe artar. Yirmili yılların sonundan başlayarak denenmekte olan lokomotiflerin yalnızca demir raylar üstünde kullanılabileceğinin anlaşılması, demir için çığır açıcı bir itici güç niteliğini kazanır. Taşıyıcıların (desteklerin) öncüsü olan ray; monte edilebilir ilk demir parçadır. Konutların yapımında demir kullanmaktan kaçınılır ve demir pasajlar, sergi salonları, istasyon binaları gibi insanların yalnızca gelip geçtikleri mekânlarda kullanılır. Bununla eşzamanlı olarak camın mimarlıktaki kullanım alanı genişler. Ancak camın bir yapı maddesi niteliğiyle daha yoğun bir kullanım düzeyine varmasının toplumsal koşulları, yüz yıl sonra gerçekleşir. Scheerbart’ın* *Cam Mimari’sinde* (1914) bile bu kullanım, ancak ütopya bağlamları içersindedir.

*** Paul Schcerbart (1863-1915): Alman yazar. Fantastik anlatılarıyla tanınır. Bazı romanları ve şiirleri bakımından dışavurumculuğun öncülerinden sayılmaktadır. (Ç.N.)**

"Her çağ, kendi halefini düşler. "
MICHELET: *Avenir! Avenir!*

Başlangıçta henüz eskisinin egemenliği altında olan yeni üretim aracının biçimi (Marx), toplumsal bilince eski ile yeninin birbiriyle boğuştuğu görüntülerle yansır. Bunlar, gerçekte yalnızca olması isteneni yansıtan görüntülerdir ve toplum bu tasarımlar aracılığıyla gerek toplumsal ürünün eksik yanlarını, gerekse toplumsal üretim düzeninin aksaklıklarını hem ortadan kaldırmak, hem de perdelemek amacını güder. Bu amacın yanı sıra sözü edilen tasarımlarda ortaya çıkan bir başka olgu da, eskimiş olan'dan -ki bu, aslında en yakın geçmişte kalan'dır- farklılaşmaya yönelik beliren bir çabadır. Bu eğilimler, itici gücünü Yeni'den alan imgelemi en eski geçmişe yöneltir. Her çağda bir sonraki çağı görüntülerle sergileyen düş içersinde ise henüz gelmekte olan çağ, tarihin en eski dönemlerinin, başka deyişle sınıfsız bir toplumun öğeleriyle karışmış olarak belirginleşir. Bu öğelere ilişkin olup, dağarcıkları toplumun bilinçaltında bulunan deneyimlerin yeni ile karışması, ütopyanın doğumuna neden olur; bu ütopyanın izdüşümlerine ise kalıcı yapılardan geçici modalara değin, yaşamın binlerce olgusunda rastlanır.

Bütün bu ilişkiler, Fourier'nin* ütopyasında belirginleşmektedir. Bu ütopyanın en derinde yatan itici gücü, makinelerin ortaya çıkışıdır. Ama bu, sözü edilen ütopyaya ilişkin betimlemelerde doğrudan dile getirilmez; bu betimlemelerde ticaretin ahlâka aykırılığı ile ticarete hizmet etmesi amacıyla yürürlü' ğe konan düzmece ahlâk çıkış noktası yapılır. Phalanstère'in amacı, insanları ahlâkın artık gerekli olmadığı koşullara geri götürmektir. Phalanstère'in son derece karmaşık nitelik taşıyan örgütlenme biçimi, karşımıza bir mekanizma olarak çıkar. Tutkuların birbirine kenetlenişi, mekanik tutkuların kabalist tutkularla karmaşık nitelikteki birlikte etkinliği, ruhbilimin malzemesi içersinde makine ile benzeşen oluşumlardır. İnsanlardan oluşma bu mekanizma,

Fourier'nin ütopyasını yeni bir yaşamla doldurmuş en eski düşü, tembelliğin ve lüksün egemen olduğu düşsel bir ülkeyi üretir.

Fourier, pasajlarda Phalanstère'in mimarlık alanındaki örneğini görmüştür. Fourier'nin pasajları bir tepkiyi dile getirirce- sine değiştirmesi de ilginçtir: aslında ticari amaçlara hizmet eden bu mekânlar, Fourier'de konutlara dönüşür. Phalanstère, pasajlardan oluşma bir kent olup çıkar. Fourier, ampir üslubunun katı biçimler dünyasına Biedermeier'in** renkli dilini yerleştirir. Bu idil, gittikçe solarak Zola'ya değin gelir. Zola, Fourier'nin düşüncelerini *Travail*'ına alırken, *Thérèse Raquin*'de pasajlara veda eder.

Marx, Carl Grün karşısında Fourier'yi korumuş ve onun "insana verdiği dev boyutlar"ın altını çizmiştir. Bunun yanı sı

*** Charles Fourier (1772-1837): Fransız toplumbilimci. Ütopyacı toplumculuğa ilişkin, Phalanstère ya da Familistère diye adlandırdığı, her biri kendi kendine yeterli küçük birimlerden oluşma, barışı ve mutluluğu hedef bilen bir toplumsal sistemin yaratıcısı. (Ç.N.)**

**** Biedermeier: Almanya'da 1815-1848 arasındaki dönem. Bu dönemde Restorasyon'un baskısı altında politik yaşamdan uzak kalan aydınların özellikle konut kültüründe yol açtıkları değişimler -Ampir üslubunun yalınlaştırılarak, amaca uygunluk ilkesi doğrultusunda uygulanması- Biedermeier üslubu diye adlandırılır. (Ç.N.)**

ra, Fourier'nin mizah yanına da dikkati çekmiştir. Gerçekte Jean Paul*, *Levana*'sında pedagog Fourier'ye ne kadar yakınsa, Scheerbart da *Cam Mimari*'sinde ütopyacı Fourier'ye o kadar yakındır.

II. Daguerre ya da Panoramalar

"Güneş, sakın kendini!" A. J. WIERTZ:
O*uvres littéraires*.
Paris 1870.

Mimarlık, demirin yapılarda kullanılmasıyla birlikte sanatın dışına taşarken, aynı durum resim sanatında panorama resimleri bakımından söz konusu olur**. Panorama resimlerinin yaygınlaşmasının doruk noktası, pasajların yükseliş dönemine rastlar. Yorulmak bilmez bir çabayla ve teknik el becerileri aracılığıyla

panoramaların doğanın eksiksiz taklitlerine dönüştürülmesi amaçlanır. Manzara görüntüsü içersinde günün değişik saatlerinin, ayın yükselişinin, şelalelerin sesinin yansıtılmasına çalışılır. David***, öğrencilerine panoramalarda doğaya sadık kalmalarını öğütler. Betimlenen doğada yanıltıcı ölçüde birbiriyle benzeşen değişiklikler yaratmaya çalışan panoramalar, fotoğraftan sinemaya ve sesli filmlere uzanan bir sürecin öncülüğünü yaparlar.

Panoramalarla, panoramik denebilecek bir yazın türü eşzamanlıdır. *Le livre des Cent-et-Un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville* bu yazına giren örneklerdir.

*** Jean Paul, asıl adıyla Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825): Çabalarıyla Almanya'da romanı önde gelen bir yazınsal tür düzenine çıkaran Alman yazar. (Ç.N.)**

**** Panorama: Odak noktasında ve yarı karanlıkta duran izleyicide geniş bir ufkun varlığı yanılsamasını yaratan, yarım daire biçimindeki resimler. Bu etki, önplandan arkaplana gidildikçe ışıklandırmanın azaltılmasıyla ve önplanın plastik düzenlemesiyle gerçekleştirilir. Panoramanın kökenleri Barok resim sanatına, özellikle de tiyatro dekorlarında kullanılan resimlere uzanır. ilk panoramalar 18. Yüzyıl'ın son on yılında, Londra ve Paris'te yapılmıştır. (Ç.N.)**

***** Jacques Louis David (1748-1825): Fransa'da klasisist resim sanatının kurucusu ve lideri. Özellikle Fransız Devrimi'ne ve Napoléon dönemine ait resimleriyle ünlüdür. (Ç.N.)**

Bunlar, Girardin'in otuzlu yıllarda gazetelerin kültür ve sanata ayrılan bölümlerinde ortamını oluşturduğu toplu yazınsal çalışmanın hazırlık evresi niteliğindedir. Tek tek taslaklardan oluşan bu yapıtlar, içinde bulundukları anekdot kalıplarıyla panoramaların plastik nitelikteki önplanlarına, bilgi temelleriyle de resmedilmiş arkaplana uyarlar, işçi, son kez kendi sınıfının dışında, bir idilin süsleyici öğesi olarak ortaya çıkar.

Sanat ile teknik arasındaki ilişkiyi köklü bir değişime uğratan panoramalar, aynı zamanda yeni bir yaşam duygusunun da ifadesidir. Taşra karşısındaki politik üstünlüğü bu yüzyıl boyunca çokyönlü olarak belirginleşen kent insanı, taşrayı kente getirme girişiminde bulunur. Panoramalarda kent, bir manzara resminin boyutlarında genişler; bu geniş boyutlara yayılma, daha sonra, daha ince bir üslup içersinde olmak üzere, *Flâneur** için de söz konusu olacaktır. Daguerre**, atölyesi Passage des Panoramas'da bulunan panorama

ressamı Prevost'un öğrencisidir. 1839'da Daguerre'in panoraması yanar. Aynı yıl Daguerre, buluşu Daguerrotip'i*** ortaya çıkarır.

Arago**** bir toplantıda yaptığı konuşmada fotoğrafı tanıtır. Ona tekniğin tarihinde yer verir. Bilimsel alandaki uygulamaları konusunda kehanette bulunur. Buna karşılık sanatçılar, fotoğrafın sanat değerini tartışma konusu yapmaya başlarlar. Fotoğraf, portre minyatürcülerinin oluşturduğu geniş meslek kesiminin yıkıma sürüklenmesine yol açar. Bu, yalnızca ekonomik nedenlerden doğan bir sonuç değildir. Fotoğrafın ilk dönem ürünleri, sanatsal bakımdan portre minyatüründen üstündür. Bunun teknik nedeni, ışıklandırma süresinin portresi çekilecek olana dikkatin en yüksek düzeyde yoğunlaştırılmasını gerektiren uzunluğudur. Toplumsal nedeni ise, ilk fotoğrafçıların avangard kesimden olmaları, müşterilerinin de geniş ölçüde bu kesimden gelmesi ol

*** *Flâneur.* Fransızca da "avare gezinen" anlamını taşıyan sözcük, Benjamin'de bir temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır. (Ç.N.)**

**** Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851): Fransız ressam. 1837 yılında fotoğraf makinesinin ilk şekli olan Daguerrotip'i geliştirdi. (Ç.N.)**

***** Daguerrotip: Fotoğraf makinesinin ilk şekli. (Ç.N.)**

****** Dominique François Arago (1786-1853): Ünlü Fransız fizikçi ve gökbilimci.**

(Ç.N.)

gusunda yatar. Nadar'ın meslektaşlarından daha ileri bir noktada bulunmasının nedeni, Paris'in kanalizasyon sisteminde çekimler yapmak gibi bir girişimi gerçekleştirmiş olmasıdır. Böylece ilk kez olarak, objektiften kendi başına buluşlar yapması beklenmiş olmaktadır. Yeni teknik ve toplumsal gerçeklik karşısında resim ve grafik yoluyla iletilen bilginin öznel yanı tartışma götürür olduğu ölçüde, objektifin taşıdığı önem de artar.

1855 Dünya Fuarı, ilk kez "Fotoğraf' adı altında özel bir sergileme sunar. Aynı yıl fotoğrafı konu alan büyük incelemesini yayımlayan Wiertz, fotoğrafın resim sanatına felsefi düzeyde bir aydınlanmayı getirdiğini savunur. Kendi resimlerinden de

görülebileceği üzere Wiertz, bu aydınlanmayı politik doğrultuda anlamaktaydı. Böylece Wiertz, kurgu aracılığıyla fotoğrafın propaganda amacıyla kullanımını, önceden bilmiş olmasa bile, istemiş ilk insan diye nitelendirilebilir. Öte yandan ulaşımın kapsamının giderek genişlemesiyle birlikte, resim sanatının bildirişim açısından taşıdığı önem azalır. Resim sanatı, fotoğrafa bir tepki olmak üzere, önce resmin renk öğelerini vurgulamaya başlar. İzlenimcilik yerini kübizme bıraktığında, resim sanatı kendisine fotoğrafın şimdilik izleyemeyeceği genişlikte bir alan yaratmıştır. Fotoğraf ise yüzyılın ortalarından başlayarak alıcı açısından değerlendirilmesi ya tümüyle olanaksız ya da ancak resim olarak değerlendirilebilir nitelikteki figürleri, manzaraları ve olayları sınırsız sayıda piyasaya sürer, böylece de mal ekonomisinin kapsamını çok büyük ölçüde genişletmiş olur. Sürümü yükseltmek amacıyla da konularını, çekim tekniğine getirdiği; ve fotoğrafın daha sonraki tarihini belirleyecek, modaya dayanan değişikliklerle yeniler.

III. Grandville ya da Dünya Fuarları

"Evet, bir gün bütün dünya, Paris'ten Çin'e
ey ilahi Saint-Simon, baş eğdiğinde öğretine,
yeniden doğacaktır Altın Çağ bütün görkemiyle, dolacaktır ırmaklar çikolata ve çayla;
nar gibi kızarmış koyunlar zıplayacaktır ovada,
tereyağda pişmiş turnabalıkları yüzecektir Seine''de; ıspanaklar doluşacaktır bol yahnili dünyaya,
kızarmış ekmek parçacıklarıyla boydan boya.
Ağaçlar komposto halinde elmalar verecektir
ve balyalarla demetler edecektir hasat;
kar yerine şarap, yağmur yerine piliçtir yağacak olan
ve gökten şalgam garnili ördekler inecektir. "

LAUGLÉ ET VANDERBUSCH: *Louis et le Saint-Simonien*

Dünya fuarları, adına mal denen fetişin hac yerleridir. Taine, 1855'te: "Bütün Avrupa, malları görmek için yollara düştü" ("L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises") diye yazar. Dünya fuarlarının öncülüğünü ulusal endüstri fuarları yapar ve bunların ilki, 1798 Champs de Mars'ta gerçekleştirilir. Bu fuar, "işçi sınıfını eğlendirmek" istendiğinden kaynaklanır ve "işçiler için bir eşitlik şenliğine dönüşür." İşçi sınıfı, müşteri kimliğiyle ön plandadır. Eğlence endüstrisinin çerçevesi henüz oluşmuş değildir. Halk şenliği, bu çerçevenin işlevini üstlenir. Sergi, Chaptal'in* endüstri üzerine söyleviyle açılır.

Dünya çapında endüstrileşmeyi planlayan Saint-Simoncular, dünya fuarı düşüncesini ele alırlar. Bu yeni alanın ilk otoritesi olan Chevalier, Enfantin'in** öğrencisi ve Saint-Simon'un *Le Globe* gazetesinin yayımcısıdır. Saint-Simoncular dünya ekonomisinin gelişmelerini önceden görebilmişler, ancak sınıf kavgası açısından aynı başarıyı sergileyememişlerdir. Bunların yüzyılın ortalarındaki endüstri ve ticaret girişimlerine katkılarıyla, işçi sınıfına ilişkin sorunlar karşısında sergiledikleri aymazlık, atbaşı gider.

Dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır, insanın zaman geçirmek için içersine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır, insanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur.

* **J. A. Chaptal (1756-1832): Fransız kimyager. (Ç.N.)**

**** Barthélémy Prosper Enfantin (1796-1864): Fransız sosyalist. (Ç.N.)**

Gerek malın, gerekse onu çevreleyen eğlence atmosferinin görkeminin baş tacı edilmesi, Grandville'in sanatının gizli temasıdır.* Bu sanatın ütopik ve kinik öğeleri arasındaki ayrılık, bu temadan kaynaklanan bir durumdur. Grandville'in sanatında cansız nesneler betimlenirken kılı kırk yararcasına ayrıntıya inilmesi, Marx'ın malın "tanrıbilimsel kökenli olumsuz özellikleri" diye adlandırdığı olguya uygun düşer. Bu özellikler, "spécialité" de açık seçik belirginleşir;

"spécialité", lüks mallar endüstrisi döneminde ortaya çıkan bir mal nitelendirmesidir. Grandville'in kalemi, bütün doğayı spesiyalitelere dönüştürür. Grandville, spesiyaliteleri, reklam -bu sözcük de o dönemde ortaya çıkar- hangi ruhla mallarını tanıtıyorsa, o ruhla sergiler. Grandville'in sonu deliliğe varır.

*** Grandville: Fransız grafik ve karikatür sanatçısı Ignace Isidore Gérard'in (1803-1847) sanatçı adı. Karikatürlerinde insanların zayıf yanlarını hayvan betimleriyle dile getirmiştir. (Ç.N.)**

"Moda: Bay Ölüm! Bay Ölüm!"

LEOPARDI: *Moda ile Ölüm Arasındaki Diyalog*

Dünya fuarları, malların evrenini yaratır. Grandville'in fantazyaları ise evrene malın özyapısını verir. Bu fantazyalar evreni modernleştirir. Satürn'ün halkası, Satürn sakinlerinin akşamları hava almaya çıktıkları, dökme demirden yapılma bir balkona dönüşür. Bu grafik ütopyanın yazın alanındaki örneklerini, Fourier'ci doğabilimci Toussenel'in kitapları yansıtır.

Mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını moda saptar. Grandville, modanın istemlerinin kapsamını, günlük kullanım eşyalarını ve evreni de içine alacak biçimde genişletir. Modayı en uç noktalarında izleyerek doğasını gün ışığına çıkarır. Moda, organik dünyayla çatışkı içersindedir. Canlı beden ile anorganik dünya arasında bir tür pezevenklik yapar. Cesetlerin hakkını canlılarda gözetir. Anorganik dünyanın cinsel çekiciliğinin boyunduruğundaki fetişizm, modanın can damarıdır. Mal kültü, bu can damarını kendi hizmetine alır.

1867 yılında düzenlenen Paris Dünya Fuarı nedeniyle Victor Hugo, "Avrupa Halklarına" başlıklı bir bildiri kaleme alır.

Avrupa halklarının hakları, Fransız işçi delegasyonlarınca bu tarihten daha önce ve daha belirgin bir biçimde temsil edilmiştir; bu delegasyonlardan ilki 1851 'deki fuara gönderilmiştir. Bu sonuncusu, dolaylı olarak Marx'ın Uluslararası İşçi Birliği'nin kuruluşu açısından önem taşır.

Kapitalist kültürün fantazmagorisi, 1867 Dünya Fuarı'nda en görkemli bir biçimde sergilenir, imparatorluk yönetimi de, iktidarının doruk noktasındadır. Paris, lüksün ve modanın başkenti olduğunu kanıtlar. Offenbach, Paris yaşamının ritmini belirler. Operet, sermayenin sürekli bir egemenliği ütopyasının ironik anlatımıdır.

IV. Louis-Philippe ya da İçmekan

"Baş... komodinin üstünde bir düğünçiçeği gibi dinlenmekte. "

BAUDELAIRE: *Un martyre*

Louis-Philippe döneminde birey tarih sahnesine girer. Demokratik mekanizmanın yeni bir seçim hakkı tanınarak genişletilmesiyle, parlamentonun Guizot tarafından örgütlendirilen yozlaşması aynı zamana rastlar. Egemen sınıf, bu yozlaşmanın koruması altında kendi islerinin peşinden koşarak tarih yapar. Hisse senetlerini daha da çoğaltmak için demiryolu yapımını destekler. Özel girişimci kimliğiyle, Louis-Philippe'in saltanatından yana çıkar. Burjuva sınıfı, Temmuz Devrimi'yle birlikte 1789'daki hedeflere varmıştır (Marx).

Birey bakımından ilk kez olarak yaşama alanı, iş yerinin karşıtı olarak ortaya çıkar. Yaşama alanı, içmekânda gerçekleşir. Büro bölümü, buranın bir tamamlayıcısıdır. Büroda gerçekler doğrultusunda davranan birey, evinin dört duvarı arasında yanılsamalarıyla vakit geçirmek dileğindedir. İşine ilişkin düşünce ve hesaplarının kapsamını onlara toplumsallık niteliğini kazandıracak kadar genişletmek niyetinde olmadığından, sözü edilen gereksinim birey açısından daha da zorlayıcı olur. Özel çevresini düzenlerken, her iki düşünceyi de kovar. İçmekâna ait fantazmagoriler, işte bu durumdan kaynaklanır. İçmekân, birey için evrenin temsilcisidir. Bu içmekânda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır.

Şimdi Jugendstil'e* değinelim. İçmekânın sarsıntıları, yüzyılın sonunda Jugendstil üslubunda gerçekleşir. Ancak bu üslup, ideolojisi açısından görünüşte İçmekâna ilişkin bir yetkinliği beraberinde getirir gibidir. Yalnız ruhu yüceltmek, hedefi olarak, belirginleşir. Kuramı ise bireyciliktir. Van de Velde'de** ev, kişiliğini dile getirir. Tablo için

imza ne ise, bu anlayış doğrultusundaki ev için de süslemeler odur. Jugendstil'in gerçek anlam ve önemi, bu ideoloji içersinde dile gelmiş olmaz. Bu akım, fildişi kulesinde tekniğin kuşatması altındaki sanatın son yarma girişiminin simgesidir. İçselliğin bütün ihtiyat güçlerini harekete geçirir. Bu güçler aracılık işlevini üstlenmiş, çizgilerden oluşma bir dilde, çıplak ve bitkisel doğanın simgesi olan çiçekte anlatımını bulur; sözü edilen dil, tekniğin silahlarıyla donatılmış çevrenin karşısına dikilir. Demir yapının yeni öğeleri olan taşıyıcı biçimler, Jugendstil'in ilgi alanı içersindedir. Jugendstil akımı, süsleme aracılığıyla bu biçimleri yeniden sanat adına kazanma girişiminde bulunur. Beton, Jugendstil'in emrine mimarlık alanında plastik biçimlemeye ilişkin yeni olanaklar sunar. Bu dönemde yaşam alanının ağırlık noktası da büroya kayar. Gerçeklikten kopan ise mekânını kendi evinde hazırlar. Jugendstil'in kesin bilançosunu, "Yapı Ustası Solness" çıkarır: Bireyin kendi içselliğini temel alarak teknikle boy ölçüşmesi, sonuçta bireyi yıkıma götürür***.

*** Jugendstil: Avrupa'da, 1895-1910 arasında egemen olan, kısa ömürlü, ama derin etki uyandıran sanat ve yazın akımı. (Ç.N.)**

**** Henry van de Velde (1863-1957): Belçikalı mimar. Tarihsel üsluplardan kurtulma girişiminin öncülerinden. Bu anlayışı gerek yapılarında, gerekse tasarımladığı mobilyalarda yansıtmıştır. (Ç.N.)**

***** "Yapı Ustası Solness"; Henrik Ibsen'in ilk kez 1892 yılında Londra'da sahnelenen üç perdelik oyunu. (Ç.N.)**

"Ruhuma, yani nesne'ye inanıyorum"

LEON DÉUBÉL: *Quvres.* Paris 1929.

İçmekân, sanatın sığınağıdır. Koleksiyoncu ise, içmekânın gerçek sakinidir. Nesneleri yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesneler üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur. Koleksiyoncu yalnızca uzak ya da artık geçmişe karışmış bir dünyayı

değil, daha iyi bir dünyayı da düşleyen insandır; insanlar, günlük yaşamlarının dünyasında olduğu gibi, düşlenen dünyada da gereksindikleriyle donatılmış olmaktan uzaktırlar, ama nesneler açısından da yararlılık niteliğini taşımak diye bir yükümlülük, söz konusu değildir.

İçmekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler, içmekânda vurgulanır. En sıradan kullanım eşyalarının izlerini yansıtan bir sürü kılıf, örtü, mahfaza ve kutu düşünülür. Bu izlerin sürülmesini konu edinen dedektif öyküsü türü ortaya çıkar. Poe, gerek "Mobilyaların felsefesi", gerekse dedektif öyküleriyle, içmekânın ilk fizyonomisti niteliğini kazanır, ilk dedektif romanlarındaki suçlular, centilmenler ya da serseriler değil, burjuva bireyleridir.

V. Baudelaire ya da Paris Caddeleri

"Her şey benim için alegoriye dönüşüyor. "
BAUDELAİRE: *Le cygne*

Baudelaire'in melankoliyle beslenen dehası, alegorik bir dehadır. Paris, ilk kez Baudelaire'de lirik şiirin konusu olur. Bu şiir, yöresel sanat niteliğinde değildir; burada alegorik sanatçının, yabancılaşmış sanatçının bakışlarını kente çevirmesi söz konusudur. Bu, kendi yaşam biçimi, büyük kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz bazı parıltılar katabilen *Flâneur'ü*n bakışıdır. *Flâneur,* henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşiğindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. *Flâneur*, sığınağını kitlede arar. Kitlenin fizyonomisine ilişkin erken çalışmalara Engels'te ve Poe'da rastlanır. Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori niteliğiyle *Flâneur'ü* çağırmaktadır. Bu fantazmagori içersinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir içmekân görüntüsün- dedir. Daha sonra *Flâneur*'lüğü mal cirosu için yararlı kılan büyük mağaza olgusu, bu

ikisini kendi yapısı içersinde geliştirir. Büyük mağaza, *Flâneur'ü*n son numarasıdır.

*Flâneur'ü*n kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylerse de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır. Henüz koruyuculara sahip olduğu, ama pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, *boheme* olarak belirginleşir. Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak, politik işlevi de belirsizdir. Bu durum, hepsi de *boheme* çevresinden gelen meslekten komplocularda en çarpıcı biçimde dile gelir. Meslekten komplocuların ilk çalışma alanları ordudur; bu alan sonradan küçük burjuva kesimine, zaman zaman da işçi sınıfına kayar. Ancak bu kesim, asıl hasımlarını işçi sınıfının liderlerinde görür. Komünist Manifesto, bunların politik varlıklarına son verir. Baudelaire'in şiiri, gücünü bu kesimin başkaldırısındaki coşkuda bulur. Baudelaire, toplumdışıların safına katılır.

Tek cinsel birlikteliğini de bir fahişeyle kurar.

"Facilis descensus Avertit "
("Cehenneme giden yol, kolaydır")
VERGILIUS: *Aeneis*

Kadın ve ölüm imgelerinin üçüncü bir imgede, Paris imgesinde birbirleriyle kaynaşmaları, Baudelaire'in şiirinin eşsiz bir niteliğini oluşturur. Baudelaire'in şiirlerindeki Paris, bir batık kenttir ve yeraltında olmaktan çok denizin altındadır. Kentin -topografik yapı, Seine nehrinin eski, artık terk edilmiş yatağı gibi- yeraltına ait öğeler, büyük bir olasılıkla Baudelaire'de birtakım izler bırakmıştır. Ancak Baudelaire'de önemli olan, kentin "ölü idil"i içersindeki bir toplumsal özdür, modern bir özdür. Modern, Baudelaire'in şiirinin temel vurgularından biridir.

Modern, "spleen" olarak ideali parçalar *(Spleen et Idéal).* Ancak en eski tarihi hep alıntılayan da özellikle modemdir. Bura- da bu alıntılama, söz konusu dönemin toplumsal koşullarına ve ürünlerine uygun düşen bir çokanlamlılık aracılığıyla gerçekleşmektedir. Çokanlamlılık, diyalektiğin bir görüntü olarak ortaya çıkışıdır, durağan konumdaki diyalektiğin yasasıdır. Bu durağanlık bir ütopyadır ve dolayısıyla diyalektik görüntü, düşsel bir görüntüden ibarettir. Mal, kesinlikle böyle bir görüntüyü, bir fetiş

görüntüsünü sergiler. Hem yuva, hem de cadde olan pasajlar da böyle bir görüntüyü sergilerler. Aynı zamanda hem satıcı, hem de mal olan fahişe de böyle bir görüntüyü sergiler.

“Kendi coğrafyamı tanımak için yolculuk ediyorum. ”
MARCEL RÉJA: *Aufzeichnung eines Irren* /

L’art chez les fous, s. 131, Paris 1907.

Fleurs du mal’in son şiiri, “Le Voyage” dır. *“0 Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre!”* (“Sen ey ölüm, yaşlı kaptan, zamanıdır artık, gel demir alalım!”) *Flâneur'ün* son yolculuğu: Ölüm. Yolculuğun hedefi: Yeni. *"Au fond de l’Inconnu pour trouver du Nouveau!”* (“Yeni’yi bulmak için bilinmeyenin derinliklerine!”) Yeni, malın kullanım değerinden bağımsız bir niteliktir. Yeni, toplumsal bilinçaltının yarattığı görüntülerin onsuz olamayacakları dış görünüşün kaynağıdır. Yeni, yanlış bilincin, yorulmak bilmez acentalığını modanın yaptığı yanlış bilincin özüdür Yeninin bu görüntüsü, tıpkı bir aynanın başka bir aynadan yansıması gibi, hep aynı kalan’ın ışığında yalnızca kendi kendini yansıtır. Bu yansıtmanın ürünü, içersinde burjuva sınıfının kendi yanlış bilincinin tadını çıkardığı “kültür tarihi”nin fantazmagori- sidir. Görevi konusunda kuşku beslemeye başlayan ve “inséparable de l’utilité” (“yararlı olmaktan ayrılamaz”) olmaktan çıkan (Baudelaire) sanat, yeni’yi en yüksek değer kılmak zorundadır. Snob, sanatın *arbiter novanım rerum*’u (yenilikler konusunda hakemi) olur. Dandy moda için ne ise, snob da sanat için odur.

XVII. Yüzyıl’da diyalektik görüntülerin boyun eğdiği yasa,alegoridir; XIX. Yüzyıl’da onun yerini Nouveauté alır. Gazeteler, yeni eşyalar satan büyük mağazaların safını tutarlar. Tinsel değerler piyasası basın eliyle örgütlenir; bu piyasada önceleri bir yükselme görülür. Konformist olmayanlar, sanatın piyasaya, teslim-edilmesi karşısında başkaldırıdan “Sanat” sanat içindir” ilkesinin sancağı altında toplanırlar. Sanatı tekniğin ilerlemesi karşısında koruma altına almak isteyen bütünsel sanat yapıtı (Gesamtkunstwerk) kavramı, kaynağını bu parolada bulur. Bu kavramın kendini kutsaması olgusu, mala taşıdığından çok daha büyük bir değer veren dağınıklık

olgusunun karşıtıdır. Her ikisi de insanın toplumsal varlığından kaynaklanmaktadır. Baudelaire ise Wagner’in etkisiyle bir tür körleşmeye kaymıştır.

VI. Haussmann ya da Barikatlar

“*Güzellik, iyilik ve büyük şeylerde gönlüm,*
Büyük sanatı esinleyen güzel doğada;
İster gözlerimi süslesin, ister büyülesin kulağımı,
Aşığıyım çiçekli ilkyazın: kadınlar ve güller. ”

BARON HAUSSMANN: *Confession d’un liotı devenu vieux.*

"*Dekorların çiçekler evreni,*
Çekiciliğini mimarinin ve doğanın,
Ve başkaca tüm sahnelerin etkisi,
Hep perspektif temeline dayanmakta. ”

FRANZ BÖHLE: *Theater - Katechismus,* s. 74, Münih.

Haussmann’ın* kentsel ideali, birbirini izleyen uzun caddeler boyunca perspektif ağırlıklı bir bakışı sağlayabilmekti. Bu ideal, kaynağını Ondokuzuncu Yüzyıl’da kendini sürekli belli eden bir eğilimde, teknik zorunlukları sanatsal hedefler aracılığıyla soylu kılma eğiliminde bulur. Bu eğilim doğrultusunda, burjuva sınıfının dünyasal ve tinsel egemenliğinin simgesi olan kurumların, caddelerin sağlayacağı çerçeve içersinde yüceltilmesi öngörülmüştür; caddeler, yapımları bitmezden önce çadır beziyle örtülüyor, sonra anıtlar gibi törenle açılıyordu.

* **Baron Georges-Eugene Haussmann (1809-1891): III. Napoleon döneminde Seine Bölgesi Belediye Başkanı. İmparatorun buyruğuyla, Paris'e bugünkü kentsel görünümünü vermiştir. (Ç.N.)**

Haussmann’ın etkinliği, Napoléon’un emperyalizmine uygun düşen bir olgudur. Sözü edilen emperyalizm, sermayeyi destekler. Paris, borsa oyunları bakımından tam bir yükseliş dönemi yaşar. Borsa oyunları, kumarın derebeylik toplumundan kalma biçimlerini geri

plana iter. *Flâneur'ün* kendini verdiği mekânsal fantazmagoriler!, kumarbazın peşinden koştuğu zamansal fantazmagoriler karşılar. Oyun, zamanı bir uyuşturucu maddeye dönüştürür. Lafargue, oyunu konjonktürün gizlerinin küçük çapta bir taklidi diye açıklar. Haussmann'ın kamulaştırmaları, aldatıcı bir spekülasyonun doğumuna yol açar. Burjuvazinin ve Orléans yanlılarının etkisi altında kalan Fransız Yüksek Mahkemesi'nin içtihatları, Haussmann'ın girişimlerinin parasal rizikosunu yükseltir.

Haussmann, diktatörlüğünü sağlamlaştırmaya ve Paris'i olağandışı bir yönetim altına sokmaya çalışır. 1864 yılında Belediye Meclisi'nde yaptığı bir konuşmada, kökenden yoksun büyük kent halkına duyduğu nefreti dile getirir. Bu halk, Haussmann'ın girişimleri sonucu giderek kalabalıklaşır. Kiraların yükselmesi, işçi sınıfını yörekentlere iter. Bunun sonucunda Paris'in mahalleleri, kendilerine özgü fizyonomilerini yitirirler. Kentin çevresinde kızıl kuşak oluşur. Haussmann, kendi kendisine "artiste démolisseur" (yıkıcı sanatçı) adını takmıştır. Yaptıklarını bir misyon diye benimsemiş olup, anılarında bunu vurgulamıştır. Ama bu arada Parisliler'i kentlerine yabancılaştırır. Parisliler, artık o kentin yerlisi oldukları duygusunu yitirirler. Büyük kentin insancıl olmaktan uzak karakterinin bilincine varmaya başlarlar. Maxime du Camps'ın dev yapıtı *Paris,* oluşumunu bu bilince borçludur. *Jérémiades d'un Haussmannisé (Haussmannize Olmuş Birinin Ağıtları),* bu yapıta Kutsal Kitap'takilere benzer bir yakınma atmosferi vermiştir.

Haussmann'ın çalışmalarının asıl amacı, kentin içsavaşa karşı güvence altına alınmasıydı. Haussmann, Paris'te barikatların kurulmasını artık bütün bir gelecek için olanaksız kılmak istiyordu. Daha önce Louis-Philippe, ahşap kaldırımlar uygulamasını başlatmıştı. Buna karşın barikatlar, Şubat Devrimi'nde rol oynadı. Engels, barikat çarpışmalarının taktiğini inceler. Haussmann, bu savaşları iki yoldan önlemek niyetindedir. Caddelerin genişliği, barikatların kurulmasını olanaksız kılacaktır; öte yandan yeni caddeler, kışlalarla işçi mahalleleri arasındaki en kısa
yolları oluşturacaktır. Çağdaşları, bu girişime "L'embellissement stratégique" ("stratejik güzelleştirme") adını takarlar.

"Göster o büyük Meduza yüzünü,

Ey Cumhuriyet, bu şeytanlara,
Hilelerini ortaya çıkararak,
Çakan kızıl şimşeklerin ardından. ”
Chanson d’ouvriers vers 1850.

ADOLF STAHR: *Zwei Monate in Paris, s. 199, Oldenburg 1851. II.*

Barikatlar, Komün zamanında yeniden kurulur. Bu kez her zamankinden çok daha güçlü ve çok daha güvenilir niteliktedir. Barikatlar büyük bulvarlardan geçer, çoğu kez birinci kat yüksekliğine kadar ulaşır ve ardındaki siperleri korur. Komünist Manifesto’nun meslekten komplocular dönemine son vermesi gibi, Komün de işçi sınıfının erken dönemine egemen olan fantazmagoriyi sona erdirir. Komünle birlikte, proleter devrimin görevinin burjuvaziyle el ele vererek 1789’da başlatılanı tamamlamak olduğu görüntüsü yıkılır. Bu yanılsama, 1831’den 1871’e, yani Lyon Ayaklanmasından Komün’e kadar uzanan döneme egemen olmuştu. Burjuvazi ise bu yanılgıyı hiçbir zaman paylaşmadı. Bu sınıfın işçilerin toplumsal haklarına karşı savaşımı daha Fransız Büyük Devrimi’nde başlar ve bu savaşımı perdeleyen, III. Napolélon’la birlikte en önemli gelişme evresine varan Filantropi Akımı’yla* aynı zamana rastlar. Le Play’in *Ouvriers Européens* adını taşıyan, akımın dev yapıtı, III. Napoléon döneminde kaleme alınır. Burjuva sınıfı, Filantropi akımının örtüsü altındaki konumunun yanı sıra, sınıf kavgası biçimindeki açık savaşımı yürütmekten de hiç geri kalmamıştır. Daha 1831 yılında *Journal des Débats'*da, burjuvanındı saptaması yer alır: “Her fabrikatör fabrikasında, kölelerinin arasındaki bir çiftlik sahibi gibi yaşamaktadır.” Bir devrim kuramının kılavuzluğundan yoksun oluş, eski işçi ayaklanmaları-

*** Filantropi (Yunanca philein, yani “sevmek” ve anthropos, “insan” sözcüklerinden türetilme): İlk kez 1774 yılında, Basedow’un Dessau’da kurduğu ve Philanthropinum adını taşıyan eğitim kurumunda uygulanan bir eğitim sisteminden kaynaklanan akım. Bu sistemin özünü, Rousseau’nun ilkeleri doğrultusunda, doğal ve gençliğe uyan bir atmosfer içersinde gerçekleştirilen bir eğitim yöntemi oluşturuyordu. (Ç.N.)**

nın kötü yazgısıdır, ama öte yandan da işçi sınıfının yeni bir toplumu kurma girişiminde sergilediği gücün ve coşkunun koşulunu da bu eksiklik oluşturur. Doruk noktasına Komün’de varan bu coşku, zaman

zaman burjuva sınıfının en iyi elemanlarının işçi sınıfından yana kazanılmasına yol açarsa da, sonunda en kötülerine yenik düşmesine de neden olur. Rimbaud ve Courbet, Komün'ü benimserler. Paris yangını, Haussmann'ın yıkım çalışmalarına yakışan bir sondur.

"iyi yürekli babam, Paris'te bulunmuştu. "

KARL GUTZKOW: *Briefe aus Paris*, I, s. 58, *Leipzig* 1842.

Burjuva sınıfının yıkıntılarından ilk söz etmiş olan, Balzac'tır. Ancak ilk kez gerçeküstücülük, bunları serbestçe gözler önüne serer. Üretici güçlerin gelişmesi, bir önceki yüzyılın düşlerinin simgelerini, daha bunları betimleyen anıtlar çöküp gitmeden yıkıvermişti. Bu gelişme, tıpkı XVI. Yüzyıl'da bilimlerin felsefe karşısında özgürleşmeleri gibi, XIX. Yüzyıl'da yaratma biçimlerinin sanattan bağımsızlaşmasına yol açtı. Bunun ilk adımı mimarlık alanında, mühendisin tasarımlama eylemiyle atıldı. Bunu doğanın fotoğraf aracılığıyla yansıtılması izledi. Düş ürünü olan yaratı, reklam grafiğinin olgusuyla uygulama alanına girdi. Yazın, gazetelerin kültür ve sanat sayfalarındaki makalelerin kalıbı içersinde kurguya boyun eğdi. Bütün bu ürünler, birer mal niteliğiyle artık pazara adım atmak üzeredirler. Ancak henüz eşiktedirler ve tereddüt etmektedirler. Pasajlar, içmekânlar, sergi salonları ve panoramalar bu dönemin ürünleridir. Bunlar, bir düşler dünyasının kalıntılarıdır. Uyanış sırasında düşsel öğelerin değerlendirilmesi, diyalektik düşünmenin kürsü örneğidir. Bu nedenle diyalektik düşünme, tarihsel uyanışın organıdır. Çünkü her çağ, bir sonrakini düşlemekle kalmaz, ama düş kurarak uyanışı da zorlar. Sonunu kendi içersinde taşır ve -daha önce Hegel'in saptadığı gibi- bu sonu kurnazlıkla hazırlar. Mal ekonomisinin sarsılmasıyla birlikte, burjuva sınıfının anıtlarını, daha bunlar ayaktayken birer yıkıntı olarak görmeye başlarız.

Sonuç

“Ey XIX. Yüzyıl’ın insanları, ne zaman ortaya çıkacağımız hiçbir zaman belirlenmemiştir ve bizler hep aynı kalırız. ”

AUGUSTE BLANQUI: *L’Eternité* **par** *les Astres*,

s. 74/75, Paris 1872.

Komün sırasında Blanqui, Fort du Taureau’da tutukluydu. Orada *Eternité par les Astres'ı* kaleme aldı. Bu kitap, yüzyılın fantazmagorilerini son ve kozmik bir fantazmagoriyle, ama aynı zamanda da bütün ötekilere gizliden yöneltilmiş, çok acı bir eleştiriyi içeren bir fantazmagoriyle taçlandırır. Kendi kendini yetiştirmiş birinin ağzından çıkma ve yazının ana bölümünü oluşturan acemi işi düşünceler, yazarın devrimci coşkusuna akla gelebilecek en korkunç yadsımayı yönelten bir spekülasyonun hazırlığıdır. Blanqui’nin evrene ilişkin olarak bu kitapta taslağını verdiği ve bunu yaparken mekanik doğabiliminin verilerinden de yararlandığı görüş, gerçek anlamda cehennemi diye nitelendirilebilecek bir görüştür. Bu görüş, aynı zamanda Blanqui’nin yaşamının son döneminde karşısında yenik düştüğünü kabullenmek zorunda kaldığı toplumun tamamlayıcısıdır. Sözü edilen dünya tasarımını kendi yansıtması olarak gökyüzüne fırlatan topluma karşı, bu toplumun bilimine koşulsuz boyun eğme görüntüsünün ardında topluma düşünülebilecek en büyük eleştiriyi yöneltişi, bu taslağın yazarından da gizli kalan ince mizah yanını oluşturur. Yazı, “Zerdüşt”ten on yıl önce, sürekli yeniden doğuş düşüncesini sergiler; bu sergileyiş, “Zerdüşt” tekinden daha az patetik değildir ve düşünülebilecek en büyük sanrı gücüyle gerçekleştirilmiştir. Bir zafer havası değil, ama bir tedirginlik egemendir: Blanqui için önemli olan, en Yeni’nin giysileri içersinde gururla gezinen, “düşünülemeyecek kadar eski” niteliğini taşıyan ve kendini doğrudan tarihin fantazmagorisi olarak tanıtan ilerleme’nin simgesidir. Bu önemli bölüm, şöyledir:

“Bütün evren yıldız sistemlerinden oluşur. Doğanın elinde, bunları yaratmak için yalnızca yüz element vardır. Doğanın üretkenliğinin

buyruğunda olan tüm buluş sanatına ve sonsuz sayıdaki bileşimlere karşın, sonuç zorunlu olarak, tıpkı elementlerin sayısı gibi, sınırlı bir sayıdır. Doğa, uzamı doldurabilmek için, başlangıçtaki bileşimlerini ve tiplerini sonsuza kadar yinelemek zorundadır...”

“Bundan ötürü zaman ve uzam içersinde her yıldız, sonsuz kez, yani salt bir defaya özgü ortaya çıkmakla yetinerek değil, ama oluşumundan yok oluşuna kadar uzanan süreklilik içersinde her an yeniden var olmak zorundadır. Yeryüzü de böyle bir yıldızdır. Bu nedenle insanoğlu da varoluşun her anında sonsuzdur. Şu anda Fort du Taureau’nun bir hücresinde yazmakta olduğumu, bir kez yazdığım gibi sonsuzluğa değin yazacağım: elimde kalem, bir masa başında ve şu andakilere tıpatıp benzeyen koşullar altında. Bu, herkes için böyledir... Öteki ben’lerimizin sayısı, zaman ve uzam içersinde sonsuzdur... Bu öteki ben’ler kanlı canlıdırlar, başka deyişle pantolonları ve paltoları, ceketleri ve boyun bağları vardır. Bunlar birer hayalet değil, ama sonrasız kılınmış gerçekleme diye adlandırdığımız, her toprakta hapsolmuş konumdadır ve her ölenle yok olup gider. Dünyanın her yerinde sürekli olarak aynı dram, aynı dar sahne üstünde aynı dekorlar, kendi büyüklüğünün sarhoşluğu içersinde başı dönmüş, köpürüp duran bir insanlık. Bu insanlık her yerde ve her zaman kendini evrenin yerine koymakta ve hapishanesinde sanki ölçülerek tüketilmesi olanaksız bir yerdeymişçesine yaşamaktadır; ama yazgısı, kısa zaman sonra yerküreyle birlikte kendini beğenmişliğine bir çırpıda son verecek gölgenin içine yuvarlanmaktadır. Öteki yıldızlarda da aynı tekdüzelik, aynı devinimsizlik. Evren, kendi kendisini sonrasız olarak yineler. Sonrasızlık, sonsuzlukta yolunu hiç şaşırmaksızın her zaman ve kesintisiz aynı oyunu sergiler.”

Yazgı önündeki bu umutsuzca boyun eğiş, büyük devrimcinin son sözüdür. Yüzyıl, yeni teknik olanaklara yeni bir toplumsal düzenlemeyle ayak uyduramamıştır. Bunun sonucunda Eski’nin ve Yeni’nin yüzyılın fantazmagorilerinin parçalan olan aldatıcı mesajları, baskın çıkar. Bu fantazmagorilerin egemenliğindeki dünya -Baudelaire’in bu dünya için bulduğu parolaya.

göre- Modern Çağ’dır. Blanqui’nin imgelemi -“Sept vieillards” ın haberciliğini yaptıkları- bu “Modern” kavramı içersine evreni alır. Blanqui için sonunda “yenilik”, ilence uğraşmışların evrenine ait bir nitelendirmeye dönüşür. Bu doğrultuda olmak üzere, erken bir tarihte

kaleme alınan *Ciel et Enfer* adlı vodvilde, cehennemdeki cezalar, öncesiz en yeni, “peines éternelles et toujours nouvelles” olarak sergilenir. Blanqui’nin görüntüler diye nitelendirdiği Ondokuzuncu Yüzyıl’ın insanlarının vatanları, burasıdır.

Charles Baudelaire; Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair

Baudelaire de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i

İnsanoğluna bir başkent, mutlaka gerekli değildir.
SENANCOUR

1
Boheme

Boheme, açıklayıcı bir bağlamda olmak üzere Marx'ta vardır. Bu çevreye meslekten komplocuları sokan Marx, polis ajanı de la Hodde'un anıları üzerine kaleme aldığı ve 1850'de *Neue Rheinische Zeitung gazetesinde* yayımlanan ayrıntılı tanıtma yazısında bu komplocuları ele alır. Baudelaire'in fizyonomisini somutlaştırmak, onunla sözü edilen politik tip arasındaki benzerliği dile getirmek anlamını taşır. Marx, şöyle anlatır bu tipi: "işçi sınıfı içersinde komplocuların geliştirilmesiyle birlikte, işbölümüne gitme gereksinimi doğdu; üyeler, fırsat düştükçe komploculuk yapanlar, yani *conspirateurs d'occasion* ve meslekleri komploculuk yapanlar olmak üzere ikiye ayrıldılar. Birinciler, komploculuğu yalnızca öteki işlerinin yanı sıra yürüten, toplantılara gelmekle yetinen ve şefin buyruğu üzerine toplantı alanına gitmeye hazır olanlardı; İkinciler ise tüm çalışmalarını komploya adamış ve komployla yaşayan işçilerdi... Yaşamdaki konumu, bu sınıfın karakterini daha en baştan belirler... Bu sınıftan olanların hep sallantıda, aslında çalışmalardan çok, rastlantılara bağımlı varlıkları, tek durak yerlerini şarap satanların, içkievlerinin -yani komplocuların randevu evleri sayılan içkievlerinin- oluşturduğu doludizgin yaşamları, her türden ne idüğü belirsiz kişilerle kurdukları ilişkileri, onları Paris'te *la Bohème* diye adlandırılan çevreye sokar."[1]*

Bu arada III. Napoléon'un da yukarda anlatılanla örtüşen bir ortamda yükselmeye başladığını kısaca belirtmek gerekir. Bilindiği

gibi 10 Aralık Derneği, III. Napoléon'un cumhurbaşkanlığı döneminde kullanmış olduğu araçlardan biridir; Marx'a göre bu derneğin kadrolarını, "Fransızlar'ın *la Bohème* diye adlandırdıkları, o tümüyle belirsiz, dağınık ve oradan oraya sürüklenen kitle"[2] oluşturmuştur. Napoléon, imparatorluğu döneminde komploculuktan kaynaklanan alışkanlıkları daha da geliştirdi. Şaşırtıcı bildiriler ve gizli kapaklı işler, ani patlamalar ve nedenine hiçbir zaman inilemeyen alaylı tutum ve davranışlar, Second Empire'in (ikinci imparatorluğun) hikmeti hükümetinden sayılır. Aynı özelliklerle Baudelaire'in kuramsal yazılarında yeniden karşılaşılır. Baudelaire, görüşlerini çoğu kez birer "zorunlu önerme gibi sergiler. Tartışma, onun işi değildir. Art arda kendine mal ettiği savlar arasındaki sivri çelişkiler bir hesaplaşmayı gerektirdiği zaman bile tartışmadan kaçınır. "1846 Salonu'nu "burjuvaya" adamıştır; burjuvanın sözcüsü olarak ortaya çıkan Baudelaire'in tutumu, şeytanın avukatlığını üstlenmiş olma anlamını taşımaz. Daha sonra, örneğin *bon sense okuluna* ilişkin yergisinde, "dürüst burjuvazi" ile bu sınıfın saygıdeğer kişisi olan noter için en öfkeli *bohème* ağızlarını kullanır.[3] 1850'lerde, sanatın yararlılık düşüncesinden ayrılamayacağını ilan eder; bir-

*** Meslekten komplocularla arasına uzaklık koymak isteyen Proudhon, zaman zaman kendini şöyle nitelendirir : "Yeni bir adam - davası barikatlar değil, ama tartışma olan bir adam; her akşam polis müdürüyle aynı masada oturabilecek ve dünyadaki bütün de la Hodde'ların sırdaşı olabilecek biri." (Alıntı: Gustave Goffrov: *L'enferme.* Paris 1897, s. 180/181.)**

kaç yıl sonra işe "sanat, sanat içindir"in savunucusu olur. Neredeyse bir gecede ve Fransız parlamentosuna bir şey söylemek- sizin koruyucu gümrük düzenlemelerini bir yana atıp serbest ticaret rejimi uygulamasına gecen III. Napoléon gibi, Baudelaire de kendisini izleyen kitleye bilgi verme gereğini duymaz. Bu noktalar göz önünde tutulduğunda, başta Jules Lemaitre olmak üzere, resmi eleştirilerin Baudelaire'in düzyazılarının içerdiği gizilgücü neden yeterince algılayamadıkları anlaşılabilmektedir.

Marx, *conspirateurs de professions* (meslekten komploculara) ilişkin açıklamalarını şöyle sürdürür: "Bu kişiler için devrimin tek koşulu, komplolarının yeterli düzeyde örgütlendirilmesidir... Devrimci mucizeler yaratacağı umulan buluşlara sarılırlar; yangın bombaları,

sihirli etkiye sahip yıkım makineleri, akılcı bir nedenden yoksun oldukları ölçüde şaşırtıcı etki yaratmaları öngörülen ayaklanmalar gibi. Bu tür projelerle uğraşan komplocuların tek amaçları, işbaşındaki hükümeti devirmeye yönelik yeni bir girişimi gerçekleştirmektir; en nefret ettikleri şey ise, işçilerin kendi sınıflarının yararları konusunda kuramsal yanı ağır basan bir düzeyde aydınlatılmalarıdır. Bundan ötürü sözü edilen komplocular, karacübbelilere (habits noirs), başka deyişle hareketin kuramsal yanını temsil eden, az çok kültürlü kişilere karşı proleter kökenli değil, pleb kökenli bir öfke duyarlar; ancak bu aydınların partinin resmi temsilcileri olmaları nedeniyle, kendilerini onlardan tümüyle bağımsız da kılamazlar."[4] Baudelaire'in politik görüşleri aslında bu meslekten komplocularınkinden daha ileri bir düzeyde değildir. İster dinsel bağnazlığa koşut gerilemeye, ister 1848 ayaklanmasına yakınlık duysun, bu yakınlığın dile getiriliş biçimi havada, temeli de zayıf kalır. Baudelaire'in Şubat günlerinde sergilediği görünüş -Paris caddelerinden birinin köşesinde: "Kahrolsun General Aupick!" diye bağırarak elindeki tüfeği sallaması*- bir kanıt niteliğindedir. Flaubert'in: "Politikada anladığım tek şey, ayaklanmadır" sözü, gerektiğinde Baudelaire'in de benimseyebileceği bir sözdür. O zaman bu, Baudelaire'in Belçika üzerine tasarılarına ilişkin bir notun son bölümündeki şu satırlarla bir koşutluk oluştururdu: " 'Yaşasın

*** General Aupick, Baudelaire'in üvey babasıydı.**

devrim!', diyorum; tıpkı 'Yaşasın yıkım! Yaşasın kefaret! Yaşasın yola getirme! Yaşasın ölüm!' diyebileceğim gibi! Mutluluğumun tek koşulu, kendimi kurban etmek değil; celladın rolünü üstlenmek de bana ters düşmezdi - böylece devrimi iki yönüyle birden duyumsardım! Frengi nasıl iliğimize kemiğimize işlemişse, cumhuriyet ruhu da hepimizin kanında; hepimiz demokrasi mikrobunu kapmış, frengili kişileriz,."[5]

Baudelaire'in böylece dile getirdikleri, kışkırtıcının (provocateur) metafiziği diye adlandırılabilir. Yukardaki notun kaleme alındığı Belçika'da, Baudelaire'e bir süre Fransız polisinin casusu gözüyle bakılmıştı. Aslında bu türden anlaşmalar şaşırtıcı olmaktan o denli uzaktı ki, Baudelaire polisten burs alan edebiyat öğrencileri üzerine 20 Aralık 1854 tarihinde annesine şunu yazmıştı: "Adım, hiçbir zaman

onların utanç kayıtlarında yer almayacak."[6] Belçika'da Baudelaire'e casus gözüyle bakılması, yalnızca Belçika'da sürgünde bulunan ve büyük ilgi derleyen Hu- go'ya karşı belli ettiği düşmanlıktan ileri gelemezdi. Bu söylentinin doğumuna, Baudelaire'in o yıkıcı ironisi de katkıda bulunmuştur; şairin bu söylentiyi yaymaktan zevk almış olması, büyük olasılıktır. Georges Sorel'de de rastlanılan ve faşist propagandanın onsuz olunamaz öğelerinden birine dönüşen *culte de la blague* (yalana tapma), Baudelaire'de ilk filizlerini bulur. Celine'in *Bagatelles pour un massacre'ına** egemen olan ruh ve kullandığı başlık, doğrudan Baudelaire'in güncesine yazdığı bir cümleden kaynaklanır: "Yahudi ırkının kökünü kurutmak için güzel bir komplo düzenlenebilirdi."[7] Komploculuk mesleğini Paris Komünü'nün emniyet müdürü olarak noktalayan Blanqui yanlısı Rigault da görünüşe bakılırsa Baudelaire'e ilişkin belgelerde çok sözü edilen iç karartıcı mizah duygusuna sahiptir. Ch. Pro-

*** *Bagatelles pour un massacre:* Fransız yazar Louis-Ferdinand Celine'in (1894-1961) Yahudiler aleyhine kaleme aldığı bir yazı. 1937'de yayımlanan bu yazısında Celine, tasarladığı bir baleyi sahneleyemeyişinin nedeni olarak Yahudiler'in kültürel alandaki diktatörlüklerini görür. Ayrıca yapıtlarına yöneltilen bütün olumsuz eleştirilerden de Yahudiler'i sorumlu tutar. Amaçları doğrultusunda, kendi zamanında çok yaygın olan bir savdan, Komünizmin dünya egemenliğini ele geçirmek amacıyla Yahudiler tarafından tezgâhlandığı savından da yararlanır. Irkçı eğilimler beslediği suçlamasına ise, ırkçılıktan başka bir şey olmadığını ileri sürdüğü Siyonist harekete atıfta bulunarak karşı çıkar. (Ç.N.)**

lès'nin *Hommes de la révolution de 1871 (1871 Devrimi'nin İnsanları)* adlı incelemesinde şu satırlar vardır: "Rigault bütün olaylarda büyük bir soğukkanlılığın yanı sıra kabalığa varan bir şakacılığı da sergilemiştir. Bu yanı, bağnazlığı içersinde bile Rigault'nun ayrılmaz bir özelliğidir."[8] Baudelaire'de, Marx'ın komploculard a rastladığı terörist düşlerin yansımaları da vardır. 23 Aralık 1865 tarihinde annesine şunları yazar: "Daha önce birkaç kez sahip olduğum gücü günün birinde yeniden kazanabilirsem, o zaman öfkemi dehşet verici kitaplarla sergileyeceğim. Bütün insanlığı kendime karşı kışkırtmak istiyorum. Böyle bir şey, bana tüm acılarımı unutturacak bir şehvet duygusu verirdi."[9] Barikat savaşlarıyla dolu geçen yarım yüzyıl boyunca Parisli meslekten komplocuların besin kaynağı, işte bu dinmek bilmeyen öfke olmuştur.

Marx bu komplocular için: “ilk barikatları kuran ve yönetenler, bunlardır” der.[10] Gerçekten de barikat, komplocu hareketin odak noktasında yer alır. Barikatların kendilerine özgü bir devrimci geleneği vardır. Temmuz Devrimi’nde kent boyunca uzanan barikatların sayısı dört binin üzerindedir.[11] Fourier, *travail non salarié mais passionné* (ücretsiz, ama coşku dolu bir iş) için örnek aradığında, barikat yapımından daha uygununu bulamaz. Victor Hugo *Sefiller*'de barikatlardan oluşan şebekeyi, barikatları dolduran kişileri gölgede bırakacak kadar etkileyici biçimde betimlemiştir. “Ayaklanmanın görünmeyen polisi, her yerde nöbetteydi. Düzeni, başka deyişle geceyi koruyan, bu polisti... Bu üst üste yığılmış gölgelere yukardan bakan bir göz, belki orada burada, gelişigüzel ve kırık çizgilere, tuhaf yapılara vuran, belli belirsiz bir ışığı alkışlayabilirdi. Bu yıkıntıların arasında ışıkları andıran bir şeyler kıpırdamaktaydı. Bu noktalarda barikatlar vardı.”[12] Baudelaire, *Fleurs du mal*’i noktalaması öngörülen ve Paris’e yönelttiği, ama tamamlanamadan kalan söylevinde, kente veda ederken barikatları da anmayı unutmaz; bu barikatların “üst üste yığılıp kaleler oluşturan büyülü kaldırım taşlarını” anımsar.[13] Gelgelelim bu taşlar, Baudelaire’in şiiri onları harekete geçirmiş olan ellere yabancı kaldığı için “büyülü” dür. Öte yandan bu coşku, büyük bir olasılıkla Blanquizmden kaynaklanmaktadır. Çünkü Blanqui yanlılarından Tridon da, benzer biçimde şöyle seslenir: *“Ô force, reine des barricades, toi qui brille dans l'éclair et dans l'émeute... c’est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchainées”* (Ey güç, barikatların kraliçesi, ışıkların ve ayaklanmanın ortasında parlayan sen... esirlerin zincire vurulmuş ellerini uzattıkları, sensin).[14] Komün’ün sonunda işçi sınıfı, tıpkı öldürücü yara almış bir hayvanın inine çekilmesi gibi, barikatların arkasına çekilir. Barikat savaşlarında eğitilmiş olan işçilerin açıkta savaşma bakımından -ki Thiers’in böyle bir savaşın önünü kapatması gerekirdi- yetersiz kalmaları, yenilginin nedenlerinden birini oluşturur. Komün’ün en yeni tarihçilerinden birinin yazdığı gibi, bu işçiler “kendi bölgelerinde savaşmayı... ve daha olmazsa Paris sokaklarından birinin taşlarıyla yapılmış bir barikatın arkasındaki ölümü, meydan savaşına yeğlemişlerdir.”[15]

Parisli barikat liderlerinin en önemlisi olan Blanqui, o sıralarda son hapishanesi olan Fort du Taureau’da yatmaktaydı. Marx, Temmuz Devrimi’ni anımsarken Blanqui’yi ve arkadaşlarını “işçi partisinin

gerçek yöneticileri"[16] diye nitelendirir. Blanqui'nin o sıralarda devrimci çevrelerde kazandığı, ölümüne kadar da koruduğu saygınlığın ne denli büyük olduğunu anlatabilmek, hemen hemen olanaksızdır. Lenin'den önce işçi sınıfı içersinde Blanqui kadar belirgin çizgiler taşımış birini daha bulabilmek olanaksızdır. Bu çizgiler, Baudelaire'de de yer etmiştir. Baudelaire'den kalma bir kâğıdın üstünde başkaca doğaçlama resimlerin yanı sıra, Blanqui'nin bir baş resmi de bulunmaktadır.

Marx'ın, Paris'in komplocu ortamını betimlerken kullandığı kavramlar, Blanqui'nin bu ortam içerisindeki tartışmalı konumunu çok iyi dile getirir. Gerçi Blanqui'nin bir darbeci olarak tarihe geçmesi, sağlam nedenlere de dayanmaktadır. Çünkü Blanqui. Marx'ın deyişiyle "devrimci gelişme sürecine el koymayı, bu süreci yapay biçimde bunalıma itmeyi, devrimin koşullarını gerçekleştirmeksizin doğaçtan bir devrim oluşturmayı"[17] görev sayan politikacı tipini temsil eder. Ama öte yandan Blanqui'ye ilişkin başkaca anlatılanlara bakıldığında, görünüşte bu lider ile meslekten komplocuların kendilerine rakip sayarak nefret ettikleri kara cübbeliler arasında bir benzerlik ortaya çıkmaktadır. Bir görgü tanığı, Blanqui'nin Hal Kulübü'nü şöyle anlatır: "Egemen düzenin partisinin o sıralarda... sahip bulunduğu iki kulüpten farklı olarak, Blanqui'nin devrimci kulübüne ilişkin ilk izlenim konusunda bir fikir edinmek isteyenin, Racine ve Corneille'in oynandığı bir günde Comédie Française'in izleyicilerinin yanı sıra, akrobatların son derece tehlikeli numaralar yaptıkları bir sirki dolduran kitleyi kafasında canlandırması gerekir. Blanqui'nin kulübüne girmek, komplonun ortodoks dinsel törelerine adanmış bir şapelde olmak demekti. Kapılar herkese açıktı, ama tekrar gelebilmek, kabul edilmiş olma koşuluna bağlıydı. Ezilenlerin can sıkıcı defilesinin ardından, ...bu mekânın rahibi ayağa kalkardı. Onun bahanesi, müşterilerinin, yani biraz önce konuşmuş olan yarım düzine kendini beğenmiş ve sinirli dangalak tarafından temsil edilen halkın yakınmalarını özetlemekti. Gerçekte ise durumu açıklardı. Dış görünüşü soylu, giyinişi kusursuzdu. Çok güzel bir başı vardı; ifadesi huzurluydu; yalnızca gözlerinde kimi zaman tehlike habercisi olan ürpertici bir şimşek çakardı. Küçük ve bakışlarıyla karşısındakini delen bakışlardı bunlar; genelde sert olmaktan çok, iyi niyetli. Konuşması ölçülü, sevecen ve kolay anlaşılır türdendi; Thiers'inkinin yanı sıra en gösterişten uzak konuşma biçimiydi."[18] Bu bağlamda Blanqui, bir

doktrinci kişiliğiyle belirginleşir. Habit noir'ın sinyalleri, burada en ufak ayrıntılarına varana kadar doğrulanmış olmaktadır. "İhtiyar"ın elinde siyah eldivenlerle konuşma alışkanlığı, bilinen bir şeydi. Ne var ki Blanqui'ye özgü olan ölçülü ciddiyet, kişiliğini elevermezlik, Marx'ın bir saptamasının ışığında farklı bir görünüm almaktadır. Marx, bu meslekten komploculara ilişkin olarak: "Bunlar, devrimin simyacılarıdır", der, "ve eski simyacıların düşünce dağınıklıklarıyla, saplantılarından kaynaklanma tekyanlılıklarını tümüyle paylaşırlar."[19] Böylece Baudelaire'in imgesi, neredeyse kendiliğinden ortaya çıkmaktadır: Bir yanda alegorinin bilmece malzemesi, öte yanda da komplocunun gizlerden oluşma dağarcığı.

Marx, başka türlüsü beklenemeyeceği üzere, küçük komplocunun kendini evinde gibi duyumsadığı içkievlerin- den aşağılayıcı bir dille söz eder. Buraları kaplayan bulut Baudelaire'in de yabancısı değildir. Paçavracıların Şarabı ("Le
vin des chiffonniers") başlıklı şiir, bu duman bulutları arasında kaleme alınmıştır. Bu şiirin yazılış tarihi olarak yüzyıl ortaları gösterilebilir. O sıralarda bu şiirde ezgileri duyulan motifler kamuoyunda tartışılmıştı. Sorunlardan biri, şarap vergisiydi. Cumhuriyet'in Kurucu Meclisi, 1830'da da yapılmış olduğu gibi, bu vergiyi kaldırmaya söz vermişti. Marx, Fransa'da Sınıf Savaşları'nda bu verginin kaldırılması bağlamı içersinde kentli emekçilerin bir isteminin köylülerin istemleriyle nasıl karşılaştığını göstermiştir. Sıradan şarapla en iyi kalite şaraptan aynı oranda alınan vergi, "nüfusu 4000'i aşan tüm kentlerin kapılarında giriş resmi koyup, her kenti Fransız şarabı karşısında koruyucu gümrük duvarlarıyla çevrili bir yabancı ülkeye dönüştürerek"[20] tüketimi azaltmıştı. Marx, şöyle yazar: "Köylüler şarap vergisi aracılığıyla yönetimin şarap kokusunu sınamaktadırlar." Ancak bu vergi kentliye de zarar vermekte ve ucuz şarap bulabilmek için onu yörekentlerdeki içkievleri- ne gitmeye zorlamaktaydı. Oralarda "vin de la barrière" ("Bariyer Şarabı") diye adlandırılan vergisiz şarap satılmaktaydı, işçi bu şaraptan aldığı zevki, emniyet müdürlüğünde şube başkanı H.-A. Frégier'ye inanmak gerekirse eğer, tutmasına izin verilen tek zevk niteliğiyle büyük bir gururla ve nispet verircesine sergilemekteydi. "Artık çalışabilecek yaştaki çocuklarıyla, kocalarının ardından barriére'e gitmekte sakınca görmeyen kadınlar var... Gidenler daha sonra yarı sarhoş olarak evlerine dönmeye koyuluyorlar ve şöyle

böyle değil, ama iyice içtiklerini herkes açıkça görebilsin diye kendilerini olduklarından daha sarhoş gösteriyorlar. Kimi zaman çocuklar da anneleriyle babalarını taklit ediyorlar."[21] O dönemde yaşayan bir gözlemci ise şöyle yazmıştır: "Bariyerlerin şarabının, yönetimin iskeletine küçümsenmeyecek darbeler indirmiş olduğu kesindir."[22] Şarap, mirastan yoksun kılınmış olanlara, gelecekteki intikamların ve yine gelecekteki görkemin düşlerinin kapılarını açmaktadır. Paçavracıların Şarabı'nda dile getirildiği gibi:

Bir paçavracı görünür, gelir kafasını sallayarak,
Çarparak duvarlara bir şair gibi ve yalpalayarak,
Ve metelik vermeden muhbirlere, onların kölelerine,
Açar tüm yüreğini görkemli bir geleceğe.

Büyük antlar içer, buyruklar yüce yaslan,
Kötüleri yere serer, ayağa kaldırır kurbanları,
Ve altında asılı bir gölgelik gibi gökkubbenin,
Sarhoştur görkemiyle kendi erdemlerinin.[23]

Yeni endüstri yöntemleri sonucu atıkların belli bir değer kazanmalarıyla birlikte, paçavracılar kentlerde iyice çoğalmaya başlamışlardı. Bunlar aracı ustalar için çalışıyorlardı ve sokakta gelişen bir tür ev endüstrisinin temsilcileriydiler. Paçavracı, çağını büyülemişti. Sefaletçiliğin (Pauperizm) ilk araştırmacılarının bakışları, insanın sefaletinin son sınırının nerede olduğuna ilişkin sessiz bir soruyla paçavracıya dikilmişti. Fregier, *Des classes dangereuses de la population* adlı kitabında paçavracıya altı sayfa ayırmıştı. Le Play ise, 1849 ile 1850 arasındaki döneme, yani büyük bir olasılıkla Baudelaire'in sözü edilen şiiri yazmış olduğu döneme ait olmak üzere, Parisli bir paçavracıyla ailesinin bütçelerini vermiştir.

Paçavracı doğal olarak *boheme*'den biri değildir. Ama edebiyatçıdan, meslekten komplocuya varana değin *boheme*''den olan herkes, paçavracıda kendinden bir parça bulabiliyordu. Herkes, topluma yönelik, şu ya da bu ölçüde, ama henüz bulanık bir karşı çıkış atmosferini paylaşmaktaydı - ve nasıl olacağı bilinmeyen bir yarınla karşı karşıyaydı. Kendi saati gelip çattığında, içinde yaşadığı toplumun temellerini sarsmakta olanlarla aynı duyguları paylaşabilecekti. Paçavracı, düşlerinde yalnız değildir. Kendisine eşlik eden yoldaşları

vardır; onların da çevresini fıçılardan çıkan koku sarmıştır ve onların da saçları nice kavgalarda ağarmıştır. Bıyıkları, eski bir bayrak gibi sarkıktır. Dolaşırken paçavracının yoluna muhbirler, casuslar çıkar; o, bunlar üzerinde düşleri aracılığıyla egemenlik kurmuştur. Paris'in günlük yaşamından toplumsal motiflere daha Sainte-Beuve'de rastlanır. Bu motifler, Sainte-Beuve'de lirik şiirin fetihleridir; ama bu durum henüz anlaşılmalarını da zorunlu kılmamıştır. Sefalet ve alkol, kültürlü bireyin tinsel dünyasında Baudelaire'inkinden önemli ölçüde farklı bir bağlantı oluşturacaktır.

İnceliyorum bu güzel kupa arabasında
Beni götüren adamı, hiçbir şey değil bir makineden başka,
Bir ucube, gür sakallı, uzun ve yapışkan saçlı;
Kötülük, şarap ve uyku ağırlaştırıyor sarhoş gözkapaklarını.
Düşünüyorum insan nasıl böylesine düşünebilir diye,
Gerileyerek koltuğun öteki köşesine.

Bu, şiirin başlangıç bölümüdür; arkadan gelenler eğitici bir yorumdur. Sainte-Beuve, kendi ruhunun da arabacınınki gibi düşmüş olup olmadığını sorgular.

Baudelaire'in mirastan yoksun kılınanlara ilişkin daha özgür ve daha anlayışlı bakış açısının hangi temele dayandığını, "Habil ve Kabil" başlıklı duası göstermektedir. Bu dua, Kutsal Kitap'taki kardeş kavgasını, sonsuzluğa değin birbirlerine düşman kalacak iki ırkın kavgasına dönüştürür.

Habil ırkı, ye, iç ve uyu,
Gülümsüyor sana tanrının hoşnutluğu.

Kabil ırkı, sürün çirkefte
Ve öl sefalet içinde.

Şiir, her birinin başlangıcı, adların değişmesi koşuluyla, bir önceki gibi olan on altı beyitten oluşur. Mirastan yoksun kılınanların atası olan Kabil, bu şiirde bir ırkın kurucusu olarak ortaya çıkar; bu ırk

da proleter sınıfından başkası olamaz. 1838 yılında Granier de Cassagnac, *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises* adlı kitabını yayımladı. Bu yapıt, proleter sınıfının kökenini açıkladığı savındaydı; bu sava göre proleter sınıfından gelenler, haydutlarla fahişelerin birleşmesinden ortaya çıkma bir tür alt sınıfın insanlarını oluşturuyorlardı. Baudelaire bu spekülasyonları biliyor muydu? Bu, kolayca olasıdır. Kesin olan nokta, Granier de Cassagnac'ın kişiliğinde Bonapartçı fraksiyonun "düşünür"ünü selamla- yan Marx'ın, bu spekülasyonlarla karşılaşmış olduğudur. *Kapital*, Cassagnac'ın ırk kavramına, proletaryayı dile getiren "kendine özgü bir meta sahipleri ırkı" anlayışıyla karşı çıkmıştır. Baudelaire'de Kabil'den türeyen ırk da işte tam olarak bu anlamda ırktır. Baudelaire'in bu konuda bir tanım vermesi, doğal olarak düşünülemezdi. Burada, kendi çalışma güçlerinden, emeklerinden başka bir metaları bulunmayanların ırkı söz konusudur.

Baudelaire'in şiiri, "Révolte" başlığını taşıyan dizi içersinde yer alır. Bu diziyi oluşturan üç şiir, dine karşı bir sövgü tonu taşır. Baudelaire'in şeytandan yanalığı, fazla ciddiye alınmamalıdır. Bu nokta, ancak Baudelaire'in sürekli konformizm dışı bir tutumu yansıtan tek tavrı olması bakımından önem taşır. Dizinin son şiiri olan "Les litanies de Satan" (Şeytanın Duaları), teolojik içeriği açısından bir yılanatapma dininin kutsal tören kurallarının sefaletini sergiler. Şeytan, Lucifer'in ışık demetleri içersinde ortaya çıkar; burada şeytan, derin bilginin koruyucusu, Prometheusvari becerilerde bir yol gösterici, tutuk insanlarla boyun eğmezlerin kutsal savunucusu kimliğini taşımaktadır. Satırların arasından, Blanqui'nin karanlık başının parıltıları gelir.

Sensin, giyotini sarmış kalabalığı lanetleyen
O soğukkanlı ve yürekten bakan havayı veren suçluların
yüzüne.[27]

Dualar zincirinde aynı zamanda "suikastçıların... günah çıkaran papazı" olarak da tanınan bu şeytan, şiirlerde Satan trismegistos, yani iblis diye, düzyazılarda da Majesteleri diye anılan, yeraltındaki evi bulvarların yakınında bulunan entrikacıdan farklıdır. Lemaitre, burada şeytanı "kimi zaman bütün kötülüklerin yaratıcısı, kimi zaman da büyük mağlup, büyük kurban"[28] diye anmaktan kaynaklanan çelişkiye

dikkati çekmiştir. Baudelaire'i, egemen sınıflara yönelik yadsımaya köktenci-teolojik bir biçim vermeye zorlayanın ne olduğunu sormak, yalnızca soruna farklı bir açıdan bakmak anlamını taşır.

Düzen ve saygınlık gibi burjuva kavramlarına yöneltilen protesto, proleter sınıfının Haziran çarpışmalarında uğradığı yenilgiden sonra varlığını egemen sınıfta, ezilenlerinkine oranla daha iyi korumuştu. Özgürlükten ve hukuktan yana çıkanlar, III. Napoléon 'a, amcasının halefi kimliğiyle olmak istediği asker imparator gözüyle değil, ama talihi yaver giden bir şarlatan gözüyle bakıyorlardı. *Châtiments*'da (Cezalar) çizilen Napoléon figürü, böyledir. *Boheme dorée ise*, kendi bakış açısından imparatorun göz kamaştırıcı eğlencelerinde, çevresine topladığı saraylılarda, "özgür" bir yaşama yönelik düşlerinin gerçekleşmesini görüyordu. Kont Viel-Castel'in imparatorun çevresini anlattığı anılarında, bir Mimi ve bir Schaunard, gerçekten saygın ve küçük burjuva tipine uyan kişiler olarak belirginleşirler. Toplumun üst kesimlerinde kinizm, alt kesimlerinde ise başkaldırıdan yana bir mantık yürütme biçimi modaydı. Vigny, *Eloa'sın*da düşmüş melek Lucifer'i, Byron'ın izinden giderek gnostik anlamında yüceltmişti. Öte yandan Barthélémy, *Ne'mesis'inde* satanizmle (şeytancılık) egemen sınıflar arasında bağ kurmuştu; bir "des agios" ayinine yer vermiş, faizlere ilişkin olarak da bir mezmur seslendirmişti.[29] Şeytanın bu çifte yüzü, Baudelaire'in çok iyi tanıdığı bir nitelikti. Ona göre şeytan, alt sınıfların olduğu kadar, üst sınıfların da sözcüsüydü. Marx, aşağıdaki satırlar için Baudelaire'den daha iyi bir okur düşünemezdi; "On sekiz Brumaire" de, şöyle denmektedir: "Püritenler, Konstanz Konsili'nde papaların günahkâr yaşamlarından yakındıklarında..., Kardinal Pierre d'Ailly şöyle bağırmıştı: 'Artık Katolik Kilisesi'ni yalnızca şeytanın kendisi kurtarabilir, sizler ise melekten yardım bekliyorsunuz.' Fransız burjuvazisi de hükümet darbesinin ardından şöyle bağırmıştı: Burjuva toplumunu ancak On Aralık Derneği'nin başkanı kurtarabilir! Mülkiyeti yalnızca hırsızlık, dini yalnızca yalan yere yemin, aileyi yalnızca evlilik dışı çocuklar, düzeni de yalnızca düzensizlik kurtarabilir."[30] Cizvitler'in hayranı olan Baudelaire, başkaldırısının en yoğunlaştığı anlarda bile bu kurtarıcıdan tümüyle ve sonrasız vazgeçmek istememişti. Düzyazılarında kendi kendine yasaklamadığını, dizeleri saklı tutuyordu. Şeytanın bu dizelerde belirmesinin nedeni budur. Sözü edilen dizeler, insanlığın ve mantığın

başkaldırdığı şeyden en umarsız çırpınışlar içersinde bile tümüyle kopmamak için gerekli gizli gücü şeytana borçluydu. Dine bağlılık. Baudelaire’in ağzından hemen her zaman bir savaş çığlığı gibi yükselir. O, şeytanını yitirmek istemez.

Baudelaire’in kendi inançsızlığı ile olan çatışmasında ortaya sürülen gerçek pot, budur. Burada önemli olan, ayinler ve dualar değil, insanın pençelerine düştüğü şeytanı yadsımaya ilişkin ve Lucifer’e özgü ayrıcalıktır.

Baudelaire, Pierre Dupont ile dostluk kurarak, toplumcu şairler safına katılmayı amaçlamıştı. D’Aurevilly’nin eleştiri yazıları, bu yazara ilişkin bir taslak sunmaktadır: “Bu yeteneğin kişiliğinde ve bu kafada, Kabil, yumuşakbaşlı Habil’e egemendir - yani kentlerde toplanan nefret mayasını karıştırmak, yine kentlerdeki zaferlerini kutlayan yanlış düşünceleri paylaşmak için kentlere inmiş olan kaba, açlık çeken, içi kıskançlıkla dolu ve vahşi Kabil.”[31] Bu belirleme, Baudelaire’i Dupont ile dayanışmaya götüren şeyi tam olarak anlatmaktadır. Kabil gibi, Dupont da “kentlere inmiş” ve cennete sırtını dönmüştür. “Babalarımız tarafından anlaşıldığı biçimiyle şiir... dahası yalın romans, ona tümüyle yabancıdır.”[32] Dupont, kent ile kent dışının birbirin- den gittikçe kopmasından, lirik şiirin yaklaşmakta olan bunalımını duyumsamıştır. Dizelerinden biri, acemice olmakla birlikte, bunu itiraf eder; bu dizede şairin “bir ormanlara, bir kitleye kulak verdiği” söylenmiştir. Kitleler, Dupont’un kendilerine gösterdiği ilgiyi karşılıksız bırakmadılar; 1848 dolaylarında Dupont adı, herkesin ağzındaydı. Devrimin elde ettikleri birbiri ardına yitip gittiğinden, Dupont “Chant du vote” unu kaleme aldı. O dönemin politik şiirinde, bu şiirin nakaratıyla boy ölçüşebilecek pek az ürün vardı. Bu nakarat, Karl Marx’ın o zamanlar Haziran savaşçılarının o “korku salacak kadar karanlık alınları- nı”[33] süslemek için istediği defne tacının yapraklarından biriydi.

Fais voir, en déjoutant la ruse,
O République! à ces pervers,
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairz![34]

(Göster o büyük Meduza yüzünü,

Ey Cumhuriyet, bu şeytanlara,
Hilelerini ortaya çıkararak,
Çakan kızıl şimşeklerin ardından.)

Baudelaire'in 1851 yılında Dupont'un bazı şiirleri için kaleme aldığı giriş yazısı, edebiyat stratejisi bağlamında bir tür eylemdi. Bu girişte şöyle tuhaf sözlere rastlanmaktadır: "Sanat sanat içindir akımının gülünç kuramı, ahlâkı, dahası çoğu kez tutkuyu bile dışladı; bu nedenle de zorunlu olarak kısırlaştı." Ardından, herhalde Auguste Barbier'ye atıfta bulunularak, şöyle denir: "Zaman zaman yaptığı beceriksizliklere karşın, büyüklüğünü her zaman koruyan bir şair ortaya çıkıp, Temmuz Devrimi'nin kutsallığını ilan ettiğinde, sonra aynı ateşli dizelerle İngiltere ve İrlanda'daki sefalet üzerine şiirler yazdığında... sorun artık kesin olarak çözümlenmiş, bundan böyle sanatın gerek ahlâktan, gerekse yararlılık düşüncesinden ayrılabilmesi olanaksızlaşmıştı."[35] Bunun, Baudelaire'in kendi şiirleri için esin kaynağı olan ikiyönlülükle hiçbir ilintisi yoktur. Baudelaire'in şiiri ezilenlere destek verir. ama bu arada davalarını olduğu kadar, yanılsamalarını da paylaşır. Devrimin şarkılarına kulak kabartırken, idamlar sırasında çalınan trompetlerden yansıyan "yüksektekilerin seslerine" kulak vermeyi de unutmaz. Bonaparte, bir darbeyle iktidara geldiğinde, Baudelaire bir an öfkeye kapılır. "Sonra olaylara 'kaderci bir bakış açısından' yaklaşır ve bir keşiş gibi boyun eğer."[36] "Teokrasi ve komünizm", Baudelaire için inançlar değil, kulağına gelen ve ayırdına belki de tam olarak varamadığı fısıltılardı; büyük bir olasılıkla ne birincisi sanıldığı kadar melek safiyetindeydi, ne de İkincisi, yine sanıldığı kadar, şeytaniydi.[37] Kısa bir süre sonra devrimci manifestosunu terk eden Baudelaire, yıllar sonra şöyle yazmıştır: "Dupont, ilk şarkılarını zerafetine ve kadınsı duyarlığına borçludur. O zamanlar hemen herkesi beraberinde sürükleyen devrimci eylem, neyse ki onu doğal yolundan tümüyle saptırmamıştır."[38] Sanat sanat içindir' den radikal kopuş, Baudelaire için salt bir tutum olarak değer taşıyordu. Bu tutum, bir edebiyatçı sıfatıyla sahip bulunduğu hareket alanını ilan etmesine yardımcı olmuştu. Bu bakımdan Baudelaire, en büyükleri de dahil olmak üzere, zamanının bütün yazarlarından ilerdeydi. Baudelaire'in, çevresini saran edebiyat etkinliklerinin ne bakımdan üzerinde kaldığı da böylece belirginleşmektedir.

Günlük edebiyat etkinliği, yüz elli yıl boyunca dergilerde odaklaşmıştı. Bu durum, yüzyılın ortalarında değişmeye başladı.
Edebiyat, tefrika aracılığıyla günlük gazetede yeni bir sürüm yeri buldu. Tefrika türünün başlaması, Temmuz Devrimi'nin basma getirdiği değişikliklerin özeti niteliğindedir. Restorasyon Dönemi'nde gazetelerin sayıları tek tek satılamazdı; gazete alabilmek, abone olmak koşuluna bağlıydı. Yıllık abonman için 80 frank gibi yüksek bir bedeli ödeyemeyenin, café'lere gitmekten başka çaresi yoktu; buralarda ise çoğu kez tek bir gazetenin başında birkaç kişi toplanırdı. 1824 yılında Paris'te 47.000 gazete alıcısı vardı; bu sayı 1836'da 70 bine, 1846'da ise 200 bine çıktı. Girardin'in gazetesi *La Presse*, bu tırmanışta önemli bir rol oynamıştı. *La Presse*, üç önemli yenilik getirmişti: Abonman bedelinin 40 franga indirilmesi, ilan alınması ve tefrika romanın başlatılması. Bunlarla eşzamanlı olarak kısa ve belli bir bağlam içersinde yer almayan haber, ayrıntılı haberle rekabet etmeye başladı. Kısa haber, ticari bakımdan değerlendirilebilir oluşu nedeniyle rağbet gördü. "Réclame" diye adlandırılan tür ile kısa haberlerin tarihini, basının yozlaşmasının tarihinden ayrı olarak kaleme almak, çok güçtür.[39]

Kısa haber, az yer gereksiniyordu; gazetenin çekiciliğinin nedenlerinden birini oluşturan, her günkü yeni ve değişikliklerden yana akıllıca dengelenmiş görünümü, siyasi başyazılardan ve tefrikalardan değil, kısa haberden kaynaklanıyordu. Bu haberlerin sürekli yenilenmesi zorunluydu: Kentteki dedikodular, tiyatrodaki entrikalar, bunların yanı sıra da "bilinmeye değer"' şeyler, kısa haberlerin en sevilen kaynaklarıydı. Tefrika türünün en belirleyici özelliklerinden biri, yani ucuz çekicilik, kısa haberde daha en baştan belirgindi. Mme de Girardin, *Paris Mektupları'nda.* fotoğrafı şöyle selamlar: "Şu sıralarda herkes Bay Daguerre'in buluşuyla çok ilgileniyor ve yine şu sıralarda salon bilginlerimizin sözde ciddi açıklamalarından daha gülünç bir şeye rastlamak, olanaksız. Bay Daguerre, rahat edebilir, sırrını kimse çalmayacaktır... Buluşu gerçekten olağanüstü, ama ne var ki bu buluştan kimse bir şey anlamıyor, çünkü bu buluşa ilişkin pek çok açıklama yapıldı."[40] Tefrika üslubu ise ne hemen, ne de her yerde benimsendi. 1860 ve 1868 yıllarında Marsilya ve Paris'te, Baron Gaston de Flotte'un *Revues parisiennes'inin* iki cildi yayımlandı. Bu ciltlerde, özellikle Paris

basınındaki tefrikalarda tarihsel bilgilerin hiç dikkat edilmeksizin verilmesiyle savaşılması görev edinilmişti. Bilgi dağarcıkları café'lerde, aperitif kadehlerinin başında dolduruluyordu. "Aperitif alma alışkanlığı... bulvar gazeteciliğinin gelişmesiyle birlikte yerleşti. Eskiden, yalnızca büyük ve ciddi gazeteler varken... aperitif saati diye bir şey bilinmiyordu. Aperitif, 'Paris kroniği'nin ve kent dedikodularının mantıki sonucudur."[41] Café yaşamı, gazete yönetmenlerinin haber hizmetinin aygıtı henüz geliştirilmiş değildi. İkinci İmparatorluğun sonuna doğru, elektrikli telgrafın kullanılmasıyla birlikte bulvar, tekelini yitirdi. Kaza ve suç haberleri, artık dünyanın her yanından alınabiliyordu.

Edebiyatçının içinde yaşadığı toplumla kaynaşması, bulvarda aşağıdaki gibi gerçekleşmekteydi. Edebiyatçı, karşısına çıkacak ilk olay, espri ya da söylenti için bulvarda hazır bekleniyordu. Meslektaşlarıyla ve sokaktaki adamla ilişkilerinin ağım bulvarda örüyordu ve rüküş kadınlar giyinme sanatından ne ölçüde bağımlıysalar, edebiyatçı da bu ilişkilerin sonuçlarını o kadar gereksiniyordu.* Başkalarına çalışma saatlerinin bir bölümü gibi gösterdiği boş zamanlarını bulvarda geçiriyordu. Davranışına bakılırsa, sanki Marx'tan, her malın değerinin, bu malın üretimi için toplumsal bakımdan gerekli olan çalışma zamanınca belirlendiğini öğrenmiş gibiydi. Böylece halkın gözünde çalışmasının yetkinleşmesi için zorunlu sayılan yaygın tembellik, iş gücünün değerini fantastik bir düzeye çıkarıyordu. Ama izlerçevre, bu değerlendirmesinde yalnız değildi. O zamanlar kültür, sanat ve edebiyat ağırlıklı makalelere ödenen ücretin yüksekliği, bu değerlendirmenin gerekçesini toplumsal koşullarda bulduğunu göstermektedir. Gerçekten de, abonman ücretlerinin düşmesi, küçük ilanlardaki artış ve tefrikanın gittikçe artan önemi birbiriyle yakından ilintiliydi. "Yeni düzenleme -abonman ücretlerinin düşürülmesi- nedeniyle gazete, ilanla yaşamak zorundaydı...; çok sayıda ilan alınabilmesi için, afiş haline gelmiş olan dörtte bir sayfanın ola-

*** "Akşam saat sekizde, zengin görünüşlü, şık bir kostümle çıkan bir genç kızın, saat dokuzda yosma kılığına büründüğü, saat onda ise bir köylü kızı gibi ortaya çıktığı biraz dikkat edildiğinde anlaşılabiliyor." (F.-F.-A. Béraud: *Les filies publiques de Paris, et la pólice qui les régit.* Paris, Leipzig 1839. Cilt 1, s. 51.)**

bildiğince kabarık sayıda abonenin eline geçmesi gerekiyordu. Bu durumda özlü düşüncelerini göz önünde bulundurmaksızın herkese seslenebilecek ve politikanın yerine merakı geçirebildiği için değer taşıyan bir yemin bulunması zorunluydu... Çıkış noktası, yani 40 franklık abonman ücreti bir kez oluşturulduktan sonra, yolun ilanlardan tefrika romana uzanması hemen hemen bir zorunluluktu."[42] Bu anlatılanlar, sözü edilen yazılara böylesine yüksek ücret ödenmesinin açıklanmasını oluşturmaktadır. 1845 yılında Dumas'nın *Constitutionelle* ve *Presse* ile yaptığı sözleşme, kendisine yılda en az on sekiz ciltlik bir üretim karşılığında beş yıl süreyle en az 63.000 franklık bir yıllık geliri öngörmüştü.[43] Eugène Sue'ye *Mystères de Paris* için 100.000 franklık bir avans ödenmişti. Lamartine'in 1838-1851 yılları arasında aldığı ücretler, toplam 5 milyon frank olarak hesaplanmıştır. Önce tefrika olarak yayımlanan *Histoire des Girondins* için ise, kendisine 600.000 franklık, ödeme yapılmıştı. Edebiyat alanındaki günlük üretime aşırı yüksek ücretlerin ödenmesi, kaçınılmaz olarak kimi hoş olmayan durumlara yol açmıştı. Örneğin yayıncıların metinleri alırken, bu metinlere kendi seçecekleri bir yazarın çizimlerini ekleme hakkını saklı tuttukları oluyordu. Elbet bu durum, bazı romancıların imzalarını vermekte pek eli sıkı davranmamalarını koşul kılıyordu. "Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie"[44] başlıklı bir taşlamada bu konuda daha çok ayrıntı vardır. *Revue des deux mondes*, o sıralarda şöyle yazmıştı: "Bay Dumas'nın imzasını attığı tüm kitapları bilen var mıdır? Kendisi bunu bilir mi acaba? 'Borç' ve 'alacak' sütunları bulunan bir defter tutmuyorsa eğer... yasal veya doğal babası olduğu evlatlarından ve evlatlıklarından bir bölümünün adlarını unutmuş olduğu kesindir."[45] Dumas'nın evinin bodrum katında bir sürü yoksul yazarı çalıştırdığı söylentisi, epey yaygındı. *Revue'nün* bu saptamalarından on yıl sonra -1855- bile, *Boheme"*in küçük bir yayın organında, yazarın de Santis diye adlandırdığı başarılı bir romancının yaşamına ilişkin şu renkli satırlara rastlanmaktadır: "Bay de Santis, evine döndükten sonra kapısını dikkatle kilitler... ve kitaplığının arkasında bulunan küçük bir gizli kapıyı açar. - Buradan kötü aydınlatılmış ve epey kirli bir odaya girer. Bu odada, elinde kaz tüyünden uzun bir kalemle, saçları darmadağınık, karanlık, ama uysal bakışlı bir adam oturmaktadır. Balzac'ın sanatını *Constitutionelle*'i okuyarak öğrenmiş eski bir

bakanlık memuru olmasına karşın, bu adamın doğuştan romancı olduğunu, bir mil öteden bakan bile anlar. *Kafatası Odası*'nın asıl yazarı, odur; asıl romancı, odur."[46] ikinci Cumhuriyet dönemin- de parlamento, tefrika romanların artmasını önlemeye çalıştı. Günlük tefrika başına bir santimlik vergi kondu. Ama düşünce özgürlüğünü kısıtlayarak tefrika romanın değerinin artmasına yol açan gerici basın yasaları nedeniyle bu düzenleme, kısa süre sonra yürürlükten kalktı.

Tefrika romanlara yüksek ücret ödenmesi ve sürümlerinin de yüksek olması, bu romanların yazarlarının halk arasında büyük ün kazanmalarına yol açtı. Ününü parasal kaynaklarıyla birleştirerek seferber etmek, birey için akıldışı bir tutum değildi; böyle yaptığında, siyasi kariyeri, karşısında kendiliğinden açılıyordu. Böylece ortaya yozlaşmanın yeni biçimleri çıktı ve bunlar, tanınmış yazar adlarının kötüye kullanılmasından daha ağır sonuçlara yol açtı. Edebiyatçının siyasi ihtirası bir kez uyandıktan sonra, akıllı bir yönetime düşen, ona doğru yolu göstermekti. 1846 yılında Koloniler Bakanı Salvandy, Alexander Dumas'ya, giderleri hükümetçe karşılanmak üzere -bu girişim için 10.000 frank ayrılmıştı- kolonilerde propaganda yapmak amacıyla Tunus'a bir yolculuk önerdi. Yolculuk başarısız oldu, çok para yuttu ve mecliste bir soru önergesiyle noktalandı. Sue ise bu bakımdan daha şanslı çıktı; *Mysteres de Paris'*inin başarısıyla, *Constitutionelle'* in abone sayısını 3.600'den 20.000'e yükseltmekle kalmayıp, 1850 yılında Paris'teki işçilerin 130.000 oyuyla milletvekili seçildi. Ama emekçi seçmenler, böylece pek bir şey kazanmış olmadılar; Marx, bu seçimi daha önce kazanılmış olan koltukların (Mandate) "duygusal açıdan hafifletici nitelikte bir yorumu" diye adlandırır. Edebiyat, ayrıcalıklı olanlara bir yandan siyasi kariyerin yolunu açmaktadır, öte yandan bu kariyer, bu kişilerin yazılarına ilişkin eleştirel bir gözlem için değerlendirilebilir niteliktedir. Lamartine, buna bir örnektir.

Lamartine'in kendisi için dönüm noktası oluşturan başarıları, yani *Méditations* ve *Harmonies*, Fransız köylü sınıfının henüz işlediği tarlanın semerelerinden yararlandığı döneme kadar uzanır. Şair, Alphonse Karr'a seslendiği naif bir şiirinde, yaratısını bir bağcının çabasıyla bir tutar:

Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur!

Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur,
Heureux quand son nectar, sous mon pied qui la foule,
Dans mes tonneaux nombreux en ruisseaux d'ambre coule,
Produisant à son maitre, ivre de sa cherté,
Beaucoup d'Or pour payer beaucoup de liberté![48]

(Herkes satabilir gururla terini!
Meyve yüklü salkımımı satarım ben, sen çiçeğini,
Mutlu, nektarı ayaklarımın altında ezildiğinde,
Sayısız fıçılarımda akar amber derelerle,
Getirerek erdemiyle sarhoş efendisine,
Pek çok altın, pek çok özgürlüğün bedelini ödemeye!)

Lamartine'in, başarılarını birer köylü emeği diye övdüğü ve ürünlerinin kendisine pazarda kazandırdığı ücretlerle övündüğü bu dizeler, ahlâki yönden ele alınmaktan çok,* Lamartine'in sınıf duygusu açısından incelendiğinde, açıklayıcıdır. Bu, belli bir parsele sahip köylünün duygusudur. Ve yine bu, Lamartine'in şiirinin tarihinin bir parçasıdır. Parsel sahibi köylünün durumu,, 1840'larda kritikleşmişti. Köylü borç içindeydi. Parselinin yeri "artık vatan toprağında değil, ama tapudaki ipotekler sütunun- daydı."[49] Doğaya ilişkin çarpıtıcı görüşün temeli olan ve Lamartine'in şiirine özgü köylü iyimserliği, böylece çökmüştü. "Yeni

*** Lamartine'e yazdığı bir açık mektupta, ultramontanist Louis Veuillot, şöyle diyordu: "Siz, 'özgür olma' nın daha çok, altını aşağı görmek anlamına geldiğini gerçekten bilmiyor musunuz? Ve siz, altınla satın alınabilen özgürlüğe kavuşabilmek için, kitaplarınızı, tıpkı yediğiniz sebze ya da içtiğiniz şarap gibi, ticari yoldan üretiyorsunuz!" (Louis Veullot: *Pages choisies avec une introduction critique par Antoine Albalat.* Lyon, Paris 1906, s. 31.) (Ultramontanizm: Katolik Kilisesi içersinde dinsel ve kiliseye ilişkin liberalizmle savaşan, özellikle 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında Almanya, Fransa ve Belçika'da ortaya çıkan bir düşünce akımı.) (Ç.N.)**

ortaya çıkan parsel, toplumla uyumu, doğa güçlerinden bağımlılığı ve onu yukardan koruyan otoriteye boyun eğişi içersinde, doğal olarak dine bağlı nitelik alınca, borçlar altında ezilen, toplumla ve otoriteyle arası açık, kendi dar sınırlarının dışına zorla itilmiş parselin dinden uzak düşmesi kaçınılmazdı. Gökyüzü, özellikle havanın nasıl olacağını belirlediğinden, henüz kazanılmış olan bir avuç toprağın güzel bir

tamamlayıcısıydı; ama parselin yerini tutacak bir şey diye benimsetilmeye kalkışılınca, harekete dönüştü."[50] işte bu gökyüzünde Lamartine'in şiirleri, "bulutlar gibiydi; tıpkı Sainte-Beuve'ün daha 1830'da yazmış olduğu gibi: "André Chénier'nin şiiri... bir anlamda Lamartine'in, üzerine gökyüzünü gerdiği manzaradır."[51] Fransız köylüleri 1849'da Bonaparte'ın cumhurbaşkanı olmasından yana oy kullandıklarında, bu gökyüzü de kesinlikle çöktü. Bu olayların hazırlayıcıları arasında Lamartine de vardı.* Sainte-Beuve, Lamartine'in rolü konusunda şöyle yazar: "Altın yayıyla barbarların saldırısını yönetecek ve yatıştıracak Orpheus rolü için öngörüldüğünü herhalde düşünmemişti."[52] Baudelaire ise kuru bir ifadeyle onu, "biraz orospuca"[53] diye nitelendirir. Bu parlak kişiliğin sorunlu yanlarını Baudelaire'den daha iyi görebilecek birini bulmak güçtür. Bu durum, Baudelaire'in daha başlangıçtan itibaren pek parlak bir halde olmadığını hissetmesiyle bağıntılı olabilir. Porché'ye göre Baudelaire, elyazılarını nereye vereceği konusunda bir seçme hakkına sahip olamamıştır.[54] Ernest Raynaud, şöyle yazar: "Baudelaire'in karşısında bir sürü üçkâğıtçı vardı; çokbilmiş kişilerin kendilerini beğenmişliklerine, amatörlere ve acemilere oynayan, ancak yazı kabul eden yayıncılarla uğraşmak zorundaydı."[55] Baudelaire'in kendi tutumu da bu duruma uyar. Aynı metni aynı zamanda çeşitli gazetelere verir, daha önce basılmış olanları, önceki basımdan söz etmeksizin yeni-

*** Porkowski, o zamanlar Rusya'nın Paris'teki büyükelçisi olan Kisselyov'un raporlarına dayanarak, olayların, Marx'ın *Fransa'da Sınıf Kavgaları'* nda düşündüğü gibi gerçekleştiğini kanıtlamıştır. Lamartine, 6 Nisan 1849 günü elçiye, başkentte askeri birlikleri toplamayı vaad etmişti - burjuva sınıfı daha sonra bu önlemi, 16 Nisan'daki işçi gösterileriyle haklı göstermeye çalışmıştır. Lamartine'in, birlikleri toplamak için yaklaşık on günü gereksineceği yolundaki sözü, söz konusu gösterileri gerçekten de bulanık bir atmosfere sokmaktadır. (Karş. M. N. Pokrowski: *Historische Aufsaetze.* Ein Sammelband. Viyana, Berlin 1928, s. 108/109.)**

den bastıran Edebiyat pazarını erken bir dönemden başlayarak, kendini yanılsamalara hiç kaptırmaksızın izlemiştir. 1846'da şöyle yazar: "Bir ev ne kadar güzel olursa olsun, bu güzellikten önce, şu kadar metne yükseklik ve şu kadar metre genişlik gibi bir gerçekliği vardır. Bunun gibi, en değerli özün betimleyicisi olan edebiyat da, her şeyden önce bir satır doldurma olayıdır; adı tek başına bir kazanç vaad etmeyen edebiyat mimarı da, ne fiyata olursa olsun satmak zorundadır."[56]

Baudelaire’in edebiyat piyasasındaki durumu, yaşamının sonuna kadar parlak olmadı. Bütün eserleriyle, 15.000 franktan fazla kazanamamış olduğu hesaplanmıştır.

“Balzac, kendini kahveyle harcıyor, Musset duygularını *absinthe*'le köreltiyor... Murger, tıpkı şimdi Baudelaire gibi, bir sanatoryumda ölümü beklemekte. Ve bu yazarların biri bile sosyalist değildi!”[57] diye yazar Sainte-Beuve’ün özel sekreteri olan Jules Troubat. Baudelaire, son cümledeki övgüyü hiç kuşkusuz hak etmişti. Ama bu, edebiyatçının gerçek durumunu göremediği anlamını taşımaz. Edebiyatçıyı -ve edebiyatçılar arasında da önce kendisini- orospularla karşılaştırmak, Baudelaire’in sık yapageldiği bir şeydi. Satılık müz’e yazdığı sonede -“La muse vénale”- bundan söz edilir. “Au lecteur” başlıklı büyük giriş şiirinde ise şair, itirafları karşılığında peşin para alan birinin hiç de övünülmeye değer olmayan konumundadır. *Fleurs du mal'e* alınmamış olan en erken şiirlerden biri, bir sokak kızına seslenir. Şiirin ikinci dörtlüğü şöyledir:

Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
Je tranchais du tartufe et singeais la hauteur,
Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur.[58]

(Sattı kızcağız ruhunu, bir çift ayakkabı için;
Ama güler bana Tanrı, eğer yanında bu rezilin,
Atarsam yüksekten, düzmece bir erdemle,
Düşüncesini pazarlayan ve yazar olmaya soyunan ben.)

Son dörtlük olan “Cette boheme-lâ, c’est mon tout”, bu yaratığı, ne olduğunu hiç umursamaksızın *Boheme'*in kardeşlik çemberine alır. Baudelaire, edebiyatçının gerçek durumunu, bilir: Bir *Flâneur* olarak çıkar piyasaya; kendince amacı, bu piyasayı şöyle bir kolaçan etmektir; oysa gerçekten bir alıcı bulmaya çoktan kararlıdır.

II

Flâneur

Anılan dönemde piyasaya bir kez girmiş olan yazar, çevresine bir dioramanın içindeymişçesine bakınırdı. Yazarın bir yön saptama doğrultusundaki ilk girişleri, kendine özgü bir edebiyat türü tarafından belirlenmiştir. Bu, panoramik bir edebiyattır. *Le livre des Cent-et-un* ’ün, *Les Français peints par eux-memes'in, Le diable â Paris'nin, La grande ville’in* başkentte panoramalarla aynı zamanda rağbet görmüş olmaları, rastlantı değildir. Bu kitaplar, tek tek taslaklardan oluşmadır; bu taslaklar taşıdıkları fıkra kalıbıyla sözü edilen panoramaların plastik ön düzlemini, bilgi temelleriyle de geniş arka düzlemini yeniden üretirler. Bunların oluşumuna çok sayıda yazar katkıda bulunmuştur. Böylece bu seçkiler, de Girardin’in tefrikayla bir zemin hazırlamış olduğu, kolektif nitelikteki edebiyat çalışmasının ürünüydüler; aslında sokaklarda satılması öngörülmüş bir edebiyatın sırtındaki salon giysileri yerine geçiyorlardı. Bu edebiyat içersinde, cep kitabı boyutlarında, görünüşü iddiasız ve “physiologies” diye adlandırılan kitapların ayrıcalıklı bir yeri vardı. Bu kitaplarda, piyasada çevresine bakman birinin karşılaşabileceği tipler irdeleme konusu yapılıyordu. Paris yaşamının, sokaklardaki seyyar satıcılarından operanın fuayesindeki züppelere varana kadar, physiologue’un ele almadığı hiçbir tipi yoktu. Bu türün en parlak dönemi, kırklı yılların başına rastlar. Bu dönem, tefrikanın doruğunu oluşturur; Baudelaire’in kuşağı, bu ekolden geçmiştir. Sözü edilen ekolün Baudelaire’in kendisine pek bir şey vermemiş oluşu, şairin kendi yolunu ne kadar erken çizdiğinin bir göstergesidir.

1841’de yeni physiologie’lerin sayısı yetmiş altıya varmıştı.[1] Bu tür, o yıldan başlayarak gerileme dönemine girdi; burjuva krallığının çöküşüyle birlikte bu tür de ortadan kalktı. Aslında bütünüyle küçük burjuvaya özgü bir türdü. Bu türün büyük ustası Monnier, kendi üzerinde gözlem yapma konusunda olağanüstü yetenekli bir küçük burjuvaydı.* Sözü edilen physiologie’ler, çok dar olan ufukları hiçbir bakımdan genişletmedi. Tiplerin ele alınışından sonra, sıra kentin fizyolojisine geldi. *Paris la nuit, Paris à table, Paris dans l'eau, Paris à cheval, Paris pittoresque, Paris marié* gibi eserler yayımlandı. Bu

kaynak da tükendikten sonra, ulusların "fizyolojisine" el atmaya cesaret edildi. Bu arada, başlangıçtan beri zararsız bir eleştiri aracı niteliğini taşımış olan hayvanların "fizyolojisi" de unutulmadı. Önemli olan zararsızlıktı. Eduard Fuchs, karikatür üzerine incelemelerinde fizyolojilerin başlangıcının, Eylül Yasaları diye adlandırılan düzenlemelere rastladığına dikkati çeker - bu düzenlemeler, 1836 tarihli sertleştirilmiş sansür önlemleridir. Bu önlemlerle yetenekli ve mizah alanında usta bir grup sanatçı, bir çırpıda politika dışına itilmiş oldu. Hükümetin bu manevrası bir kez grafik alanında başarıya ulaştıktan sonra, edebiyat alanında da aynı sonucun alınması çok kolaydı. Çünkü edebiyatta Daumier'ninkiyle karşılaştırılabilecek bir politik güç yoktu.** Demek ki burjuva yaşamının "Fransa'da başlayan..." resmi geçidi, bir tepkiden kaynaklanmaydı, "...kutlama günleri ve matem günleri, çalışma ve dinlenme, evlilik ve bekârlık töreleri, aile, ev yaşamı, çocuk, okul, toplum, tiyatro, tipler, meslekler... her şey bir defile gibi gözler önünden geçiyordu."[2]

Bu anlatımdaki rahatlık, asfalt yolda inceleme amacıyla bitki toplamaya çıkan *Flâneur ün* tutumuna uygun düşer. Ancak o

*** Henri Monnier (1799-1877): Fransız yazar ve ressam. Bir süre devlet memurluğu yaptıktan sonra Girodet'nin atölyesine girdi ve çok iyi bir karikatür çizimcisi oldu. Béranger'nin şarkılarıyla, Lafontaine'in fablları için yaptığı illüstrasyonlarla ünlendi. Resimlerinde işlediği Paris yaşamını, *Grandeur et décadence de Joseph Proudhomme* (1852) ve *Joseph Proudhomme, chef de brigades*" (1860) adlı oyunlarında da büyük bir başarıyla yansıttı. (Ç.N.)**

**** Honoré Daumier (1808-1879): Fransız grafik sanatçısı ve ressam. 19. Yüzyıl'da litografi alanında yetişmiş en büyük usta savılır. Paris'te, *La Caricature* ve *la Chaniniari* adlı mizah dergilerindeki litografileri büyük yankı uyandırdı. İçerik bakımından eserlerinin ağırlık noktasını, döneminin günlük ve siyasi yaşamına yöneltti̇ği taşlamalar oluşturur. (Ç.N.)**

zamanlar kentin her yanında rahatça yürüyebilme olanağı yoktu. Geniş kaldırımlar, Haussmann'dan önce enderdi; dar kaldırımlar ise taşıtlardan yeterince korunabilmeyi sağlayamıyordu.

Eğer pasajlar yapılmasaydı, *Flâneur* gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde çok güç olurdu. 1852 tarihli ve resimli bir Paris rehberinde şu satırlar yer almaktadır: "Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlar, bina kitlelerinin arasından

geçen, üstü camla örtülü, mermer kaplı geçitlerdir; bina sahipleri bu türlü spekülasyonlar konusunda aralarında uzlaşmaya varmışlardır. Işığı yukardan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar yer almaktadır; böylece bu türden bir pasaj, kendi başına bir kent, küçük bir dünya demektir.” *Flâneur'ün* evi, işte bu dünyadır; *Flâneur*, gezmeye çıkanların ve tütün tiryakilerinin, her meslekten olanların “en sevdikleri yerin”[3] vakanüvisine ve filozofuna kavuşmasını sağlar. Kendisi için ise aynı yer, belli bir sıkıntıya karşı, başka deyişle halinden memnun, gerici bir yönetimin sahtekâr bakışları altında kolayca filizlenebilen bir sıkıntıya karşı ilaç gibidir. Guys, Baudelaire’in alıntıladığı bir sözünde şöyle der: “Bir kalabalık içersinde sıkılabilen, aptalın tekidir. Evet, yineliyorum, bir aptaldır, hem de aşağı görülmesi gereken bir aptal.”[4] Pasajlar caddeyle İçmekân (Interieur) arası bir şeydir. Physiologie’lerin bir becerisinden söz etmek gerekirse eğer, bu, tefrikanın değeri daha önce anlaşılmış olan becerisidir; yani bulvarı İçmekâna dönüştürme becerisidir. Cadde, *Flâneur* için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, *Flâneur* de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklarıdır; cafe’lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır. Yaşam bütün çokyönlülüğüyle, değişikliklerden yana bütün zenginliğiyle ancak kurşuni parke taşlarının arasında ve despotizmin oluşturduğu bir arkadüzlemin önünde göverebilir - physiologie’lerin içinde yer aldığı yazılanların politik temeli, işte bu düşünceydi.

Bu yazılar, toplumsal açıdan da pek tekin sayılmazdı. Physiologie’lerin okura sergilediği ve tuhaf ya da sıradan, çarpıcı ya da ağırbaşlı bir dizi karakterin tümüne ortak olan özellik, bunların zararsız ve kesinlikle saf oluşlarıdır. İnsanın hemcinslerine ilişkin böyle bir kanı taşıması, deneyime öylesine aykırıydı ki, varlığı için gerçekten olağandışı nedenlerin bulunması gerekirdi. Buradaki neden, kendine özgü bir tedirginlikti. İnsanların büyük kentlerde yaşayanlara özgü yeni ve epey şaşırtıcı bir konumla hesaplaşmaları gerekiyordu. Simmel, burada neyin söz konusu olduğunu başarılı bir anlatımla

yansıtmıştır. “Duymadan gören... görmeden duyandan çok daha tedirgindir. Burada, büyük kentin sosyolojisi açısından karakteristik bir nokta söz konusudur. Gözün etkinliğinin, kulağın etkinliğine oranla daha ağır basması... büyük kentlerde yaşayan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri belirleyici bir öğedir. Bunun başlıca nedeni de toplu taşıt araçlarıdır. Ondokuzuncu Yüzyıl’da, otobüsler, trenler ve tramvaylar gelişmezden önce, insanlar birbirlerine tek kelime söylemeksizin, dakikalarca, hatta saatlerce bakmak zorunda değillerdi.”[5] Bu yeni durum, Simmel’in saptadığı gibi, aslında hoş bir durum değildi. Buhver bile *Ettgen Aram’da,* büyük kent insanlarını anlatırken, Goethe’nin, en iyisi ve en sefili de dahil olmak üzere, bilindiği takdirde herkesin kendisinden nefret etmesine yol açacak bir sırrın taşıyıcısı olduğu yolundaki düşüncesine atıfta bulunmuştu.[6] Bu tür tedirgin edici tasarımları değersiz diye bir kenara itmek, tam da physiologie’lerin yapacağı bir şeydi. Physiologie’ler, bir defasında Marx’ın sözünü etmiş olduğu “dar görüşlü kent hayvanı”nın[7] gözündeki gözlüklerin taşıyıcısıdırlar. Bunların gerektiğinde görüş ufuklarını ne kadar daralt- tıklarını, Foucault’nun F*ransız Endüstrisinin Fizyolojisi’ndeki,* proleteryaya ilişkin betimleme göstermektedir: “Sakin sakin keyif çatmak, işçiyi neredeyse bitkin düşürür. Oturduğu ev bulutsuz bir göğün altında istediği kadar yeşilliklere bürünmüş, çiçek kokularıyla dolmuş ve kuş cıvıltılarıyla canlanmış olsun - işçi, yapacak işi yoksa eğer, yalnızlığın çekici yanlarına kapalı kalır. Ama uzaklardaki bir fabrikadan tiz bir ses ya da düdük kulağına gelmeye görsün, makinelerin tekdüze takırtısını duymayagörsün, yüzü hemen aydınlanıverir... Nefis çiçek kokularını artık duymaz olur. Yüksek fabrika bacasından çıkan duman, örsten gelen gümbürtüler, mutluluktan titremesine yol açar. Yeni buluşlar yapanların ruhuyla yönlendirilen çalışmasıyla geçmiş mutlu günlerini anımsar.”[8] Bu betimlemeyi okuyan işveren, herhalde her zamankinden daha rahatlamış olarak yatmaya giderdi.

Gerçekten de insanları birbirlerine sevimli göstermek, akla en yakın gelen şeydi. Böylece fizyolojiler, kendi üslupları içersinde Paris yaşamının fantazmagorisine katkıda bulunmaktaydılar. Ama bu yöntemle daha ileriye varabilmeleri olanaksızdı. İnsanlar birbirlerini borçlu ve alacaklı, satıcı ve alıcı, işveren ve çalışan olarak tanıyorlardı - en önemlisi de, birbirlerine rakiptiler. Hasım hakkında zararsız bir

tasarım uyandırmaya kalkışmak, uzun vadede başarılı olamazdı. Bundan ötürü erken bir dönemde bu edebiyat türü içersinde konuya ilişkin olarak çok daha güçlü etki gösteren bir başka görüş oluştu. Bu görüş, temellerini On- sekizinci Yüzyıl'ın fizyonomistlerinde bulur. Ama o fizyonomistlerin daha güvenilir çabalarıyla pek ilgisinin olduğu söylenemezdi. Lavater ya da Gall'de, spekülasyonun ve hayalciliğin yanı sıra deneye başvurmak da söz konusuydu. Fizyologlar, kendilerinden bir şey vermeksizin, onların mirasını yemekle, yetindiler. Herkesin, uzmanlık alanına giren bilgilerin bulanıklığından uzak kalarak, gelip geçenlerin mesleğini, karakterini, nasıl bir aileden geldiğini ve yaşam biçimlerini okuyabileceğini ileri sürdüler. Fizyonomistlere göre bu beceri, perilerin büyük kentlerde yaşayanların beşiklerine bıraktıkları bir yetenekti. Bu türden iddialar, özellikle Balzac'ın havasına çok uygundu. Balzac'ın sınır tanımayan açıklamaları, fizyonomistlerin işine gelmekteydi. Balzac, örneğin şöyle yazıyordu: "insanın içindeki deha, göze görünür; bu nedenle en cahil insan bile kendini Paris'in kucağına bıraktığında ve bu arada yolu büyük bir sanatçınınkiyle kesiştiğinde, karşısındakinin kim olduğunu anlar."[9] Baudelaire'in dostu ve tefrika türünün küçük ustaları arasında en ilginci olan Delvau, Paris halkının, bir jeologun taşları kesitlere ayırması gibi, değişik kesimlerine kolaylıkla ayrılabileceğini düşünür. Bu gerçekten yapılabilseydi eğer, o zaman büyük kentteki yaşam asla insanlara büyük bir olasılıkla göründüğü kadar tedirgin edici olamazdı. O zaman Baudelaire'in şöyle sorması, salt boş laf etmekten öteye geçemezdi: "Uygar dünyanın günlük şoklarıyla ve çekişmeleriyle karşılaştırıldığında, ormanın ve bozkırların tehlikelerinin lafı mı,
olur? insan, kurbanını ister bulvarda yakalasın, ister balta girmemiş ormanlarda avlasın - burada da, orada da yırtıcı hayvanların en yırtıcısı olarak kalmaz mı?"[10]

Baudelaire, bu kurban için "dupe" sözcüğünü kullanır; bu sözcük, aldatılan, kafese konulan anlamındadır; karşıtı ise insan sarrafıdır. O zamanlar, büyük kent ne kadar tekin değilse, içinde yaşayabilmek için o ölçüde insan sarrafı olmak gerekir diye düşünülmekteydi. Gerçekte ise gittikçe sertleşen rekabet, bireyi kendi yararlarını buyurganca savunmaya itmişti. Bir insanın davranışını değerlendirmek söz konusu olduğunda, bu yararların iyi bilinmesi, o insanın yaradılışının bilinmesinden çok daha fazla işe yarar. Bu nedenle *Flâneur'ün* sahip

olmakla övündüğü yetenek, aslında daha önce Bacon'ın pazara çıkarmış olduğu idol'lerden biridir. Baudelaire, bu idole hemen hiç inanmamıştır. Baudelaire'in, insanoğlunun yaradılıştan günahkâr olduğuna inanması, ona insan doğasına ilişkin bilgilere inanmaya karşı bağışıklık kazandırmıştır. Baudelaire de, dogmanın irdelenmesini, Bacon'ın irdelenmesiyle birleştirmiş olan de Maistre'e katılmıştır.

Fizyologların piyasaya sürdükleri yatıştırıcı araçların modası kısa zamanda geçti. Buna karşılık, kent yaşamının tedirgin edici ve korkutucu yanlarını konu alan edebiyatı parlak bir gelecek bekliyordu. Bu edebiyat da, kitleyi konu alır. Ama amacı, fizyolojilerden farklıdır. Tipler saptanmasıyla pek ilgilenmez; daha çok büyük kentte yaşayan kitleye özgü işlevleri izler. Bu işlevler arasından, Onsekizinci Yüzyıl'ın sonunda bir polis raporunun da vurgulamış olduğu biri, özellikle sivrilmiştir. Parisli bir gizli ajan, 1798 yılında şunları yazmıştır: "Her bireyin ötekilere yabancı olduğu, dolayısıyla da kimseden utanma gereğini duymadığı, yoğun bir kitle içersinde iyi bir yaşama biçimini koruyabilmek, neredeyse olanaksız."[11] Burada kitle, topluma aykırı olanı, onu kovalayanlardan koruyan bir sığınağa dönüşmektedir. Kitlenin korkutucu yanları arasında kendini ilk olarak belli etmiş yanı, budur. Bu yan, aynı zamanda dedektif öykülerinin de kaynağında yer alır.

Herkesin biraz komplocu niteliğini kazandığı terör zamanlarında, herkes dedektifliği oynama konumuna da gelecektir.
Flâneur' lük, bu konum için en elverişli ortamı hazırlar. Baudelaire'e göre "gözlemci, kim olduğunu gizleme sanatını her yerde uygulayan bir hükümdardır."[12] Böylece, istemeden dedektif olan *Flâneur ün* bu konumu, toplumsal bakımdan kendisi açısından çok elverişlidir. Avareliğini haklı kılar. *Flâneur'ün* tembelliği, salt görünüştedir. Bu tembelliğin ardında, suçluyu gözden kaçırmayan bir gözlemcinin uyanıklığı gizlidir. Böylece dedektif, kendilik duygusu önünde epey geniş alanların açıldığını görür. Büyük kentin temposuna uygun düşen tepki biçimleri geliştirir. Olayları anında kapar; bu da, onun kendini neredeyse sanatçı sanmasına yol açar. Grafik sanatçısının elinin çabukluğu, herkesin övgüsünü kazanan bir niteliktir. Balzac, çabuk kavrayabilmeyi sanatçılığın koşulu sayar.* - Dedektif sezgisi, *Flâneur'ün* gevşekliğiyle birleşince, ortaya Dumas'nın *Mohicans de Paris'*inin ana çizgileri çıkar. Bu kitabın kahramanı, rüzgârın esintisine

bıraktığı bir kâğıt parçasını izleyerek serüvenlere atılmaya karar vermiştir. *Flâneur* hangi izi sürerse sürsün, bunlardan her biri onu bir suça götürecektir. Böylece dedektif öyküsünün de, içerdiği soğukkanlı düşünme biçimine karşın, Paris yaşamının fantazmagorisine nasıl katkıda bulunduğuna işaret edilmiş olmaktadır. Bu öyküde suçlu, henüz yüceltilmiş değildir; ama onun hasımları ve bu hasımların suçluyu bulmak için girdikleri avlanma bölgeleri yüceltilmiştir. Messac, bütün bunlar yapılırken nasıl Cooper'a ilişkin çağrışımlar yaratılmak istendiğini göstermiştir.[13] Cooper'ın etkisinin ilginç olan yanı, bu etkinin saklanmaması, tersine sergilenmesidir. Yukarda sözü edilen *Mohicans de Paris*'de bu sergileme, daha başlıkta vardır; yazar, okuru, Paris'te vahşi bir . ormana ve bir bozkıra götüreceği yolunda umutlandırır. Üçüncü cildin başındaki tahtabaskı sayfada, çalılarla kaplı ve o sıralarda az kullanılan bir yol resmi bulunmaktadır; resimaltı şöyledir: "Cehennem Caddesindeki vahşi orman". Bu esere ilişkin yayınevi broşüründe bağlam, büyük bir olasılıkla kendine hayran yazarın kaleminden çıkma şu son derece abartılı sözlerle açıklanmıştır: "Paris - Mohikanlar... bu iki ad, birbirine yabancı iki devin 'Kim o?'ları gibi birbirine çarpmakta-

* **_Seraphita_'da Balzac, "algılamalarıyla, yeryüzünün en değişik manzaralarını birbiri ardına hızla imgelemin hizmetine sunan, hızlı bakış"tan söz eder.**

dır. İkisi arasında bir uçurum uzanır; bu uçurumda, kaynağı Alexandre Dumas'da bulunan elektrik ışığının kıvılcımları çakar." Daha önce Féval, bir kızılderiliyi büyük kentin serüvenlerinin ortasına bırakmıştı. Adı Tavah olan bu kızılderili, arabayla yapılan bir gezinti sırasında kendisine eşlik eden dört beyazın kafa derilerini, arabacıya belli etmeden yüzmeyi başarır. *Mystères de Paris*'de daha başlangıçta Cooper'a atıfta bulunulur ve eserin yeraltı dünyasından gelen kahramanlarının "uygarlıktan uzaklaşmışlıkta, Cooper'ın onca ustalıkla betimlemiş olduğu vahşilerden geri kalmadıkları" garanti edilir. Ama özellikle Balzac, Cooper'a kendisine örnek diye atıfta bulunmaktan hiç bıkmamıştır. "İçinde birbirlerine düşman kabilelerin karşılaştıkları Amerika ormanlarını dolduran korkunun şiiri - Cooper'a onca yakışmış olan bu şiir, Paris yaşamının en küçük ayrıntılarına da uygun düşmektedir. Yayalar, dükkânlar ya da pencereye dayanmış bir

adam, Peyrade'ın nöbetçilerini, tıpkı bir ağaç gövdesinin, bir köstebek yuvasının, bir kayalığın, bir manda derisinin, hareketsiz bir kanunun ya da suda sürüklenmekte olan bir yaprağın, Cooper'ın bir romanının okurunu ilgilendirmesi gibi ilgilendirmektedir."* Balzac'ın entrikaları, kızılderili hikâyelerinden dedektif hikâyelerine uzanan varyasyonlar açısından zengindir. "Kısa ceketli Mohikanlar"ı ile "redingotlu Huronlar"ı, erken bir dönemde itirazlarla karşılaşmıştı.[14] Öte yandan Baudelaire'e yakın olan Hippolyte Babou, 1857 yılında geçmişe bakarak şunları yazmıştır: "Balzac... gözleme yol açmak için duvarları deldiğinde..., insanlar kapıları dinlemeye başlarlar..., kısacası, erdemden yana İngiliz komşularımızın deyişiyle, polis dedektifleri gibi davranırlar."[15]

Ağırlık noktası, polisiye romanda bu biçimde varlığı zorunlu

*** James Fenimore Cooper (1789-1851): *The Last of the Mohicans. .1 Narrative of 1757 (Mohikanların Sonuncusu. 1757 Yılı Üzerine Bir Anlatı)* adlı romanın yazarı. Aslında yaşamını Paris salonlarında sürdüren yazar, bu romanıyla bir anlamda 18. Yüzyıl'da Amerika'nın Lake George ve Lake Champlain çevresindeki, uygarlıktan uzak ve yalın dünyanın düşünü kurmuş, romanda yarattığı tip, Avrupalı yazarları da etkilemiştir. Balzac'ın 1829 tarihli *Le dermier des Chouans (Chouan'ların Sonuncusu)* adlı romanında ayaklanan köylüler, Bretagne çayırlarında kızılderililer gibi ilerlerler; Alexander Dumas Père ise, 1854 yılında, Paris'in yeraltı dünyasını konu alan bir romanına, yine Cooper'dan esinlenerek, *Les Mohicans de Paris* adını vermiştir. (Ç.N.)**

olmayan bir öğede, mantıksal kurgu öğesinde odaklaşan dedektif öyküsü, Fransa'da ilk kez Poe'nun öykülerinin çevirileriyle ortaya çıkar. "Marie Roget'nin Esrarı", "Morg Sokağı Cinayeti", "Çalınmış Mektup" gibi. Baudelaire, bu modelleri çevirmekle, bu türü de adapte etmiştir. Poe'nun yaratısı, Baudelaire'in yara- tısınca tümüyle özümsenmiştir; ve Baudelaire, Poe'nun rağbet ettiği türlerin içinde bir uyuma vardığı yöntemi benimseyerek, bu olguyu vurgulamıştır. Poe, modern edebiyat tekniğinin en büyük ustalarından biriydi. Valery'nin belirttiği gibi, 16 bilimsel öyküyü, modern bir kozmogoniyi, patolojik olguların betimlenmesini ilk deneyen, Poe olmuştur. Poe, bu türleri genel olarak geçerlik kazandırmak istediği bir yöntemin somut ürünleri sayıyordu. Baudelaire, bu görüşünde onu kesinlikle desteklemiş ve Poe'nun anlayışı doğrultusunda olmak üzere, şunları yazmıştır: "Bilim ve felsefeyle kardeşçe bir birliktelik içersinde ilerlemeyi reddeden bir

edebiyatın, öldürücü ve kendi varlığına kast eden bir edebiyat olduğunun anlaşılacağı günler, uzak değildir."[17] Poe'nun teknik buluşları arasında doğurduğu sonuçlar bakımından en zengini olan dedektif öyküsü, Baudelaire'in ilkesine uyan bir edebiyat içersinde yer almaktaydı. Bu türe ilişkin çözümleme, aynı zamanda Baudelaire'in kendi yaratısının bir bölümünün çözümlemesi demektir ve Baudelaire'in böyle öyküler yazmamış oluşu, bu durumu değiştirmez. *Fleurs du mal'de* dedektif öyküsünün temel öğelerinden üçü, dağınık bir konumda olmak üzere, vardır: Kurban ve olayın geçtiği yer ("Une martyre"), katil ("Le vin de l'assassin") ve kitle ("Le crepuscule du soir"). Akla türlü duygulanımlara gebe olan bu atmosferi kavrama olanağını kazandıran dördüncü öğe ise eksiktir. Baudelaire, içgüdülerinin yapısı bakımından kendisini dedektifle özdeşleştirmesi olanaksız olduğundan, hiç dedektif öyküsü yazmamıştır. Baudelaire'de hesaplama, yani kurucu öğe, toplumdışının safındadır. Bütünüyle gaddarlığın bir parçası olup çıkmıştır. Baudelaire, Poe ile rekabet etmeye kalkışmayacak kadar iyi bir Sade okuyucusuydu.* Dedektif öyküsünün başlangıçtaki toplumsal içeriği, bireyin izlerinin büyük kentin kalabalığında silinmesidir. Poe, bu motifi polisiye öykülerinin en kapsamlısı olan "Marie Roget'nin

*** "Kötü'yü açıklayabilmek için... hep Sade'a dönmek gerekir." (II, s. 694).**

Esrarı"nda ayrıntılı biçimde işler. Bu roman aynı zamanda suçların ortaya çıkarılmasında basın aracılığıyla sağlanan bilgilerin değerlendirilmesinin de ilkörneğidir. Poe'nun dedektifi Şövalye Dupin, bu romanda gördüklerini değil, ama günlük basının haberlerini temel alır. Gazete haberlerinin eleştirel çözümlemesi, öykünün iskeletini oluşturur. Saptanması gereken notlar arasında cinayetin işlendiği saat de vardır. *Commercial* adlı bir gazete, öldürülen Marie Roget'nin annesinin evinden çıktıktan hemen sonra cinayete kurban gittiği görüşünü savunur. Poe ise şöyle yazar: "Gazeteye göre, binlerce kişinin tanıdığı genç bir kadının-yüzüne yabancı olmayan tek bir kişiye bile rastlamaksızın Üç blok öteye gidebilmiş olması, düşünülemez." Bu, kamu yaşamında yeri bulunan, uzun zamandır Paris'te yaşayan, ayrıca bu kentte hemen her zaman kamuya ait yönetim yapılarının çevresinde dolanan bir adamın düşünme biçimidir. Geliş ve gidişleri

belli zamanlarda, sınırlı bir alan içersindedir ve bu alandaki öteki insanlar da onunkine benzer işlerin peşinden koşarlar; bu nedenle ona ilgi duyarlar ve varlığının ayırdına varırlar. Buna karşılık Marie'nin genelde kentte betimlediği yollar, düzensiz diye nitelendirilebilir. İlgilendiğimiz özel olayda ise, Marie'nin yolunun genelde kendisinin tanımlamış olduklarından ayrıldığını büyük bir olasılık saymak gerekmektedir. *Commercial*'in çıkış noktası yaptığı koşutluk, ancak söz konusu iki kişinin bütün kenti boydan boya geçmiş olmaları durumunda kurulabilir. Böyle bir durumda, tanıdıklarının sayısının aynı olması koşuluyla, aynı tanıdık kalabalığına rastlama olasılığı ikisi için de eşit olurdu. Benim kanımca Marie'nin tanıdığı ya da kendisini tanıyan tek bir kişiye rastlamaksızın, her zaman evinden teyzesine herhangi bir yoldan gidebilmesi, salt olası değil, ama büyük bir olasılıktı. Bu konuda doğru bir yargıya varabilmek ve bu soruyu ciddi biçimde yanıtlayabilmek için, en çok bilinen kişinin tanıdıklarıyla, Paris'in toplam nüfusu arasındaki dev farkı göz önünde tutmak zorunludur."[18] Poe'da bu düşüncelere yol açan bağlam hesaba katılmadığı takdirde, dedektif yeterliliğini yitirir ama sorun, geçerliliğini korur. Bu sorunun değişik bir biçimi, *Fleurs du mal*'in en ünlü şiirlerinden birinin, "A une passante" adlı sonenin temelini oluşturur.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renâitre,
Ne te verrai-je plus que dans l'eternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

O toi que j’eusse aimée, ô qui le savais![19]

(Sokak, kulakları sağır edici gürültüsüyle dolduruyor çevremi.
Uzun boylu, zarif, yaslar içinde, acılarıyla görkemli,
Bir kadın geçiyor, bir eliyle gösterişli,
Hafiften kaldırmakta işlemeli giysisini;

Mermer sütun gibi bacakları, çevik ve soylu.
Ve ben içmekteyim, ürpererek, bir çılgının heyecanıyla,
Gözlerinden, fırtınaları gizleyen, kül rengi bir gökyüzünden,
Baş döndürücü huzuru ve öldürücü hazları.

Bir şimşek... ve sonra gece! - Ey kaçak güzellik
Ben ki yeniden doğdum tatlı bakışınla,
Bir daha sonsuzlukta mı göreceğim seni?

Uzaklarda bir yerde! çok geç! belki de asla!
Nereye kaçıyorsun bilmiyorum, ne de sen biliyorsun neredeyim?
Sen ki sevmiş olacağımı biliyordun!)

“A une passante” adlı sone, kalabalığı suçlunun değil, şairden kaçan aşkın sığınağı olarak betimler.. Sonenin, kalabalığın burjuvanın yaşamındaki işlevini değil, fakat erotik kişinin yaşamındaki işlevini konu aldığı söylenebilir. Bu işlev ilk bakışta olumsuz gibi görünüyorsa da, öyle değildir. Erotik insan, büyüsüne kapıldığı görünüşü, kalabalık içersinde yitirmez; tam tersine, ona kalabalık aracılığıyla kavuşur. Kentlinin mutluluk kaynağı, ilk bakışta vurulmaktan çok, son bakışta âşık olmaktır. “Asla”, karşılaşmanın doruk noktasıdır; sonuçsuz kalmış gibi gözüken tutku, aslında ilk kez bu noktada bir aleve dönüşerek şairden fışkırır. Şair, bu tutkuyla yanıp tutuşur, ama bu tutkudan bir anka kuşu doğmaz, ilk üçlüdeki yeniden doğuş, olaya ilişkin olarak bir önceki dörtlünün ışığında çok sorunlu bir bakış açısını sergiler. Bedenin kramp geçirircesine gerilmesine yol açan şey, varlığının her zerresiyle bir imgenin egemenliği altına giren birinin sarsıntısı değil, ama daha çok buyurgan bir tutkunun yalnız bir adamı ansızın pençelerine almasının yarattığı şoktur. “Bir çılgının heyecanıyla” deyişi, bunu hemen hemen dile getirmektedir; şairin, kadının yaslı olduğunu vurgulayış biçimi, bu durumu gizlemeyi amaçlayan bir anlatım sayılamaz. Gerçekten olayı sergileyen dörtlüklerle, olduğundan

farklı gösteren üçlükler arasında derin bir uçurum bulunmaktadır. Thibaudet, bu dizelerin “yalnızca bir büyük kentte oluşabileceğini”[20] söylediğinde, salt yüzeyde kalmış olmaktadır. Bu dizelerin iç biçimini belirleyen şey, dizelerde aşkın doğrudan büyük kentin damgasını taşıyan bir olgu niteliğiyle kavranmış oluşudur.

Louis Philippe’ten başlayarak, burjuva sınıfında, özel yaşamın izlerinin büyük kentte silinip gidişinin acısını çıkarma çabasına rastlanır. Kentli, bunu kendi dört duvarının arasında gerçekleştirmeye çalışır. Kendi yeryüzü varlığının olmasa bile, en azından günlük yaşamda kullandığı şeylerin izlerinin sonsuzlukta yitip gitmesini engellemek, kentli için sanki bir onur sorununa dönüşmüştür. Bıkmak nedir bilmeksizin, bir sürü eşyanın kalıbını çıkarır; terlikler, cep saatleri, termometreler, yumurta kaplan, çatal-bıçak takımları ve şemsiyeler için mahfazalar ve kılıflar hazırlamaya çalışır. Her dokunuşun bıraktığı izi koruyan kadife ve pelüş döşemeleri ve kaplamaları yeğler, ikin- ci imparatorluğun son döneminin üslubu olan Makart üslubunda* konut, bir tür mahfazaya dönüşür. Bu üslup, konutu insanın kılıfı sayar ve onu, kendisine ait ne varsa, hepsiyle birlikte bu kılıfa yerleştirir; bu arada izlerine de, doğanın granit üstünde ölü bir bitki örtüsünü koruması gibi, sadık kalır. Bu arada bu sürecin iki ayrı yanının bulunduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Böylece korunan nesnelerin gerçek ya da duygusal değerleri de vurgulanmış olur. Bu nesneler, onlara sahip bulunmayanların ölümlü bakışlarından saklanır ve özellikle ne olduklarını belli eden çizgileri dikkate değer biçimde silinir. Toplumdışının ikinci doğası demek olan denetime direnişin, varlıklı burjuva sınıfında geri dönmesinde yadırganacak bir yan yoktur.

Bu tür uygulamalar, *Journal officiel’de* tefrika edilmiş bir metnin diyalektik süslemesi sayılabilir. Daha 1836’da Balzac, *Modeste Mignon’da* şöyle yazmıştı: “Fransa’nın zavallı kadınları! Küçük gönül serüvenlerinizi yaşayabilmek için herhalde kimseler sizi tanıyamasın isterdiniz. Ama kamuya açık alanlarda arabaların kalkışını ve varışını tutanağa geçirten, mektupları sayıp, hem postaya verilirken, hem de teslim sırasında, yani iki kez damgalayan, evleri numaralayan ve pek yakında tüm ülke topraklarının, en küçük parsele kadar... kadastrosunu çıkarmış olacak olan bir uygarlıkta bunu nasıl başaracaksınız?”[21] Yaygın bir denetim ağı, Fransız Devrimi’nden başlayarak, gittikçe

artan ölçüde burjuva yaşamının her yanını sarmıştı. Her şeyin kurala bağlanması konusunda, büyük kentlerde evlerin sayımı yeterli bir fikir verebilir. Napoleon'un yönetimi, bu sayımı 1805 yılın- da Paris için zorunlu kılmıştı. Ama bu basit polis önlemi, işçi mahallelerinde direnişlerle karşılaşmıştı; doğramacıların mahallesi olan Saint-Antoine'a ilişkin olarak, 1864'te şöyle denmektedir: "Bu varoşun sakinlerinden birine adresi sorulduğu takdirde, sorulan, evinin o soğuk ve resmiyet kokan numarasını değil, ama binanın daima taşıdığı adı verecektir."[22] Gelgelelim bu tür direnişler, insanların büyük kentlerin kitleleri içersinde yitip gidişleri sonucu izlerin silinmesini dengelemek amacıyla, kayıtlar-

*** Hans Makart (1840-1844): Avusturyalı ressam. Yeni barok üslubunda ve Venedik resim sanatını, özellikle de Paolo Veronese'yi örnek alan resimler yapmıştır. Dekoratif açıdan gösterişi temel alan sanatı, 19. Yüzyıl'ın sonlarına doğru modayı, ev döşemelerini ve el sanatlarını geniş ölçüde etkilemiştir. (Ç.N.)**

dan oluşma bir ağ örme çabalarını zaman içersinde doğal olarak önleyemezdi. Bu çabalar, Baudelaire'i de her hangi bir suçlu kadar rahatsız etmekteydi. Alacaklılarından kaçarken, café'lere veya okuma mekânlarına sığınıyordu. Kimi zaman iki evde birden oturduğu da oluyordu - ama kira ödeme günü geldiğinde, bir üçüncü evde, arkadaşlarının yanında kalıyordu. Böylece, *Flâneur'ün* yurdu olmaktan çoktandır çıkmış kentte dolaşıp duruyordu. Yattığı her yatak, onun için bir "lit hasardeux"[23] (serüven yatağı) oluyordu. Crépet, 1842 ile 1858 arasında Paris'te, Baudelaire'e ait on dört adres sayar.

Teknik önlemlerin İdari denetim sürecine yardımcı olması zorunluydu. Şu andaki standardını Bertillon yönteminin* oluşturduğu kimlik saptama işlemlerinin başlangıç evresinde, imza aracılığıyla kimlik saptaması yer alır. Bu işlemin tarihinde fotoğrafın bulunması, bir dönüm noktası oluşturur. Yazı için baskı tekniğinin bulunması ne ise, suçluların saptanması bakımından fotoğrafın bulunması da odur. İlk kez fotoğraf, bir insanın izlerinin sürekli ve kesin biçimde saptanmasına olanak sağlamıştır. Dedektif öyküsü, insanın kimliğini saklamasını engelleyen buluşların en önemlisi olan bu buluşun kesinleştiği anda ortaya çıkar. O zamandan bu yana, kimliğini saklayan kişiyi konuşmaları ve eylemleri aracılığıyla ortaya çıkarma çabalarının sonunu kestirebilmek, artık olası değildir.

Poe'nun ünlü anlatısı "Kalabalığın Adamı", bir dedektif öyküsünün röntgen resmini andırır. Suçun oluşturduğu dış kaplama silinip gitmiş, görünüşte yalnızca armatür kalmıştır: İz sürücü kalabalık ve Londra içersindeki yolunu, hep kalabalığın içinde kalabilecek biçimde düzenleyen, bilinmeyen adam *Flâneur*, işte bu bilinmeyen adamdır. Baudelaire de Guys'e ait denemesinde, *Flâneur'ü* "l'homme des foules" (kalabalığın adamı) diye nitelendirirken, böyle anlamıştır. Ancak Poe'nun bu tipe ilişkin tanımlamasında, Baudelaire'in *Flâneur'e* gösterdiği hoşgörü

*** Bertillon yöntemi: Fransız antropoloji bilgini Alphonse Bertillon (1853-1914) tarafından geliştirilmiştir. 1880 yılında Paris Polis Müdürlüğü'nde, kimlik saptama bölümünün başına getirilen Bertillon, özellikle yeniden suç işleyen eski suçluların saptanmasına yarayan bir yöntem geliştirdi. Günümüzde bunun yerini geniş ölçüde parmak izi yöntemi almıştır. (Ç.N.)**

yoktur. Poe'ya göre *Flâneur*, her şeyden önce kendini içinde bulunduğu toplumda tedirgin hisseden biridir. Bundan ötürü kalabalığı arar; kalabalık içersinde saklanmasının nedeni de, sözü edilen tedirginlik çıkış noktası alınarak aranabilir. Poe, asosyal ile *Flâneur* arasındaki ayrımı bilerek siler. Bir adam, bulunması güçleştiği ölçüde şüpheli konumuna girer. Anlatıcı, daha uzun sürecek bir takipten vazgeçerek vardığı sonucu şöyle özetler: "Bu yaşlı adam, suçun maddeleşmiş biçimidir, ruhudur, dedim kendi kendime. 'O, yalnız kalamaz; o, kalabalığın adamıdır.'"[24] Yazar, okurun ilgisini yalnızca bu adam üzerinde odaklaştırmakla kalmaz; bu ilgi, en azından aynı ölçüde, kalabalığın betimlenişi üzerinde de odaklaşacaktır. Bu, hem belgesel, hem de sanatsal nedenlerden doğan bir durumdur. Her iki bakış açısından kalabalık, ağırlıklı bir konuma gelecektir. Çarpıcı gelen ilk nokta, anlatıcının kendisini kalabalık olgusuna karıştırışındaki yoğunluktur. Bu kendini kaptırış, E. T. A. Hoffmann'ın tanınmış bir öyküsünde, köşe penceresinde oturan kuzen için de söz konusudur. Ama tümüyle kendi ev yaşamında yerleşik olanın kalabalığa yönelen bakışları, çekingendir. Cafe'nin camlarından dışarısını izleyenin bakışları ise her şeye iner. Gözleme noktaları arasındaki ayrım, Berlin ile Londra arasındaki ayrımdır. Bir yanda rantiye yaşayan adam vardır; penceresinde, bir locada oturur gibi oturur; pazar yerini daha iyi görmek istediğinde, tiyatro dürbününü

kullanır. Öte yanda ise anonim bir tüketici bulunmaktadır; girdiği cafe'den, onu sürekli etkileyen kalabalığın çekim gücüne dayanamayarak, kısa süre sonra yeniden çıkacaktır. Bir yanda renkli gravürlerden bir albüm oluşturan, bir dizi küçük janr resmi* vardır; öte yanda ise büyük bir gravür sanatçısı için esin kaynağı olabilecek bir krokinin, başka deyişle kimsenin kimseyi açıkça seçip tanıyamadığı, başı ve sonu belli olmayan bir kalabalığın varlığı söz konusudur. Bir Alman, küçük burjuvasının sınırları ise çok dardır. Buna karşın Hoff-

*** Janr resmi: Avrupa resim sanatında belli sınıfların günlük yaşamlarından sahneleri betimleyen resim türü. Buna göre köylü janrı, burjuva janrı, saray janrı gibi ayrımlar yapılır. Günlük yaşamın hiçbir zaman sanatsal betimleme konusu olmadığı ortaçağda janr türüne rastlanmaz. Janr resminin başlangıçları, 1500'lerde ve özellikle Alman grafik sanatında görülür. 17. Yüzyıl'da ise Hollanda resim sanatında büyük bir gelişme saptanır. 19. Yüzyıl'da izlenimcilik, bu türün gelişmesini durdurmuştur. (Ç.N.)**

mann, yaradılışı gereği Poe'nun ve Baudelaire'in saflarında yer alır. Son yazılarının birinci basımındaki biyografik notlarda şöyle denmektedir: "Hoffmann, hiçbir zaman büyük bir doğa dostu değildi. İnsan ve insanlara ilişkin gözlemler, açıklamalar, insanı salt görmek, onun için her şeyden önemliydi. Yazın, hava güzel olduğunda, her gün akşama doğru yaptığı gibi, dolaşmaya çıktığında, ...kimler var diye girip bakınmadığı bir meyhane ya da pastane hemen hemen olmazdı."[25] Sonraları Dickens, çıktığı yolculuklarda, kendi üretimi için kesinlikle gerekli saydığı sokak gürültülerinin eksikliğini duyduğundan yakınmıştır. 1846'da, *Dombey ve Oğlu* üzerinde çalışırken, Lozan'dan şunları yazmıştır: "Caddeleri ne kadar aradığımı anlatamam. Sanki bu caddeler beynime öyle bir şey ekliyor ki, beynim çalışmak istediğinde onsuz olamıyor. Sessiz bir yerde bir hafta, iki hafta çok iyi yazabilirim; ardından Londra'da geçirdiğim bir gün, bir saat gibi kurulmama yetiyor... Ama o sihirli laterna olmaksızın her gün yazma çabası, dayanılır zahmet değil... Sanki kahramanlarım, çevrelerinde kalabalık olmadığında hareket edemiyorlar."[26] Baudelaire'in, nefret ettiği Brüksel'de bulduğu sayısız kusurlardan biri, şairi özellikle öfkelendirir: "Hiç vitrin yok burada. imgelemi bulunan ulusların sevdiği bir şey olan *Flâneur'* lük yapmak, Brüksel'de olanaksız. Görülebilecek hiçbir şey yok, caddelerden yararlanabilmek de söz

konusu değil.”[27] Baudelaire, yalnızlığı severdi; ama istediği, kalabalığın ortasında yalnız kalmaktı.

Poe, öyküsünün akışı içersinde akşamı getirir. Kenti, gaz lambalarının ışığında dolaşır. Caddenin bir İçmekâna dönüşmesi olgusunu, başka deyişle *Flâneur'ün* düşlerinin bir özetini oluşturan olguyu, gaz lambasıyla aydınlanmadan ayırabilmek güçtür. İlk gaz ışığı pasajlarda yakılmıştır. Gaz ışığını açık havada değerlendirme girişimi Baudelaire’in çocukluk dönemine rastlar; o dönemde Place Vendôme 'da gaz lambaları, sokak lambası olarak kullanılmıştır. III. Napoléon zamanında Paris’teki gazlı sokak lambalarının sayısı hızla artar.[28] Bu durum, kentin daha güvenli olmasını sağlar; lambalar sayesinde kalabalık, geceleri de sokakta kendini evindeymiş gibi hisseder; sokak lambaları, yıldızları büyük kentin manzarasından, yüksek yapılardan daha
güvenlik sağlayıcı bir biçimde siler. “Güneşin arkasından perdeyi kapatıyorum; şimdi yapılması gereken yapıldı ve güneş, yatağına yatırıldı; artık gaz alevinin ışığından başka ışık görmüyorum” *[29] Ay ve yıldızlar, artık kayda değer olmaktan çıkmıştır.

İkinci imparatorluğun en parlak döneminde dükkânlar, akşam saat ondan önce kapanmazdı. Bu dönem, noktambulizmin (uyurgezerliğin) altın çağıdır. O sıralarda Delvau, *Heures parisiennes*’inin, gece yarısından sonraki ikinci saate ayırdığı bölümünde şöyle yazmıştır: “İnsan zaman zaman dinlenmek hakkına sahiptir; mola verebilir; ama uyumaya hakkı yoktur.”[30] Dickens, Cenevre Gölü kıyılarında, Cenova’nın geceleri ışıklar altında dolanılabildiği iki millik yollarını acı dolu bir özlemle anımsar. Sonraları, pasajların eski önemini yitirmesiyle birlikte *Flâneur'*lüğün modası geçtiğinde ve gaz ışığı da o eski kibarlık belirtisi olma niteliğini yitirdiğinde, artık boşalmış Colbert Pasajı’nda hüzünle dolaşan son bir *Flâneur'e* lambaların alevi, ay sonunda artık gaz parasının ödenmeyeceği korkusunu yansıtan titreyişler olarak gözükür.[31] Stevenson, sokaklardaki gaz lambalarının ortadan kalkışını konu alan ağıdını o günlerde yazmıştır. Ağıt, her şeyden önce, caddelerde lambaları birbiri ardına yakan fenercilerin ritmini izler. Bu ritim, önce karanlığın tekdüzeliği ile bir karşıtlık oluşturur; tüm kentlerin bir çırpıda elektrik ışığına boğulmalarıyla, bu karşıtlık acımasız bir şoka dönüşür. “Bu ışık, yalnızca katillerin ve devlet aleyhine suç işleyenlerin üstüne dökülmeli veya yalnızca akıl

hastanelerinin koridorlarını aydınlatmalıdır - bu ışık yalnızca dehşet yaratabilir, evet, yalnızca dehşet, o kadar."**[32] Gaz lambası ışığının, ancak sonradan onun üzerine bir ağıt yazan Stevenson'ın yaptığı gibi, romantik duyumsandığını gösteren kimi işaretler bulunmaktadır. Özellikle Poe'nun sözünü ettiğimiz metni bunun bir kanıtıdır. Bu ışığın etkisini Poe'nun yaptığından daha korkutucu betimleyebilmek

* **Aynı imge "Crepuscule du soir"da vardır: Gökyüzü, büyük bir cibinliğin perdeleri gibi, ağır ağır kapanır; karş. I, s. 108.**

**** Robert Louis Stevenson (1850-1894): İskoçyalı yazar. Yeni romantik üsluptaki roman sanatının yenileyicilerindendir. *Treasure Island (Define Adası), Kidnapped (Kaçırılma),* Dr. Jekyll and Mr. Hyde, en tanınmış eserleri arasındadır. Kaleme aldığı öykülerden Poe'nun etkisi yansır. Çocuk şiirleri, İngiliz çocuk şiirleri edebiyatının en güzel örnekleri arasındadır. (Ç.N.)**

olanaksızdır: "Gaz lambalarının akşamın alacakaranlığıyla boğuşurken henüz zayıf olan ışıkları, artık galip gelmişti ve çevreye titrek, ama parlak bir aydınlık saçmaktaydı. Her şey simsiyah görünüyordu, fakat abanoz ağacının Tertullianus'un üslubuyla kıyaslanan parıltısı gibi parlıyordu."*[33] Bir başka yerde de şöyle denmiştir: "Evin içinde ise gaz kesinlikle kullanılmamalıdır. Çünkü titrek, sert ve çiğ ışığı gözlere bir hakarettir."[34]

Londra'nın kalabalığı da, içinde hareket ettiği ışık kadar karanlık yüzlü ve dağınık görünüşlüdür. Bu, yalnızca gecenin basmasıyla birlikte "mağaralardan çıkan"[35] ayak takımı için geçerli değildir. Poe, yüksek dereceli memurlar sınıfını şöyle betimler: "Saçları çoğunlukla epey seyrelmişti; sağ kulakları kalem taşıyıcı olarak kullanılmaktan, genellikle baştan biraz uzak dururdu. Bir alışkanlık olarak hepsi de şapkalarını iki elleriyle bastırırlardı ve eski moda, altın saat köstekleri takarlardı."[36] Poe, anlatımında doğrudan gözlemi amaçlamış değildir. Küçük burjuvaların kitle içersindeki varlıkları nedeniyle boyun eğdikleri tekdüzelikler, abartılıdır; görünüşleri birbirlerinin neredeyse aynıdır. Kalabalığın hareket ediş biçimine göre betimlenişi ise daha da şaşırtıcıdır: "Geçenlerin çoğu, hallerinden memnun ve ayakları yere sağlam basan insanlar gibiydiler. Sanki tek düşündükleri kalabalığın arasında kendilerine yol açmaktı. Kaşlarını çatıyor ve bakışlarını her yanda gezdiriyorlardı; üstlerini başlarını düzeltip koşuşturmaya devam

ediyorlardı. Daha başkalarının -bunlar da kalabalıktı- düzensiz hareketleri ve kıpkırmızı kesilmiş suratları vardı; etraflarını alan, sayısız insandan oluşma kalabalıkta sanki kendilerini yalnız sanmışlar gibi, kendi kendilerine konuşuyorlar ve birtakım jestler yapıyorlardı. Yolda durmak zorunda kaldıklarında, mırıldanmaya da ansızın son veriyorlardı; ama jestleri daha bir belirginleşiyordu; dudaklarında ilgisiz, zorlama bir gülümsemeyle, yollarına çıkanlar geçip gidene kadar bekliyorlardı. Biri tarafından dürtüldüklerinde, iyice eğilip dürteni selamlıyorlardı; o zaman pek şaşkın görünüyorlardı."[37] insan

* **Quintus Septimius Florens Tertullianus (160-240): Konstantin'den önceki Latin edebiyatının en önemli Hıristiyan yazarı. Batı'da siyasi ve dini düşünce sisteminin yaratıcılarından sayılmaktadır. Yazılarında kullandığı retorik anlatım nedeniyle anlaşılması güç olduğundan, üslubu abanoz ağacının güç algılanan parıltısıyla karşılaştırılır. (Ç.N.)**

burada yarı sarhoş, sefil yaratıklardan söz edildiğini sanabilir. Gerçekte ise bunlar, "soylular, tüccarlar, avukatlar ve borsa spekülasyoncularıdır."[38] Burada işin içersinde, sınıfların psikolojisinden daha farklı bir şey bulunmaktadır.

Senefelder'in, bir kumar kulübünü betimleyen bir litografi- si vardır. Bu litografide resmedilmiş olanların hiçbiri, kendini oyuna alışılageldiği biçimde vermiş değildir. Herkes, kendi duygulanımının egemenliği altındadır; biri son derece neşelidir, bir başkası oyundaki hasmına kuşkuyla bakmaktadır, bir üçüncüsü kendini koyu bir çaresizlik duygusuna kaptırmıştır, bir dördüncüsü kavga etmek için vesile aramaktadır; biri, bu dünyadan çekip gitmeye hazırlanmaktadır. Bu resim, abartılı havasıyla Poe'yu anımsatır. Ama Poe'nun suçlamaları daha serttir ve dolayısıyla kullandığı araçlar da buna uygundur. Poe'nun betimleyişindeki ustalık, insanların kendi kişisel çıkarlarının ortasındaki umarsız yalıtılmışlıklarının, Senefelder'in yaptığı gibi, davranışlarının farklılığı aracılığıyla değil, ama ister giyinişlerinden, ister davranışlarından yansısın, uygunsuz kaçan tekdüzelikleri aracılığıyla sergilenmiş oluşudur. Bu insanların başkalarının onlara çarpmalarını bir köle gibi kabullenişleri, bu kadarla da kalmayıp bu hareketi hoş görmeleri, Poe'nun burada kullandığı araçların nereden geldiğini göstermektedir. Bu araçların kaynağı, palyaçoların repertuvarlarıdır. Ve Poe bu araçları, daha sonra palyaço rolüne çıkan sanatçıların yaptıklarına benzer biçimde kullanır. Palyaço

rolünü oynayan sanatçının çabaları ile ekonomi arasında açık bir bağıntı vardır. Palyaço ani hareketleriyle maddeye darbeler indiren mekanizmayı, mala darbeler indiren konjonktürü taklit eder. Poe'nun betimlediği kitlenin parçacıkları da, "maddi üretimin hararetli... akışına" ilişkin bir mimesis'i, bu akışa ait çalışma biçimleriyle birlikte oluştururlar. Sokaktaki adamı palyaçoya dönüştüren lunaparkın sonraki dönemlerde sallanan arabalarla ve benzer eğlencelerle gerçekleştirdikleri, Poe tarafından önceden anlatılmıştır. Poe'nun insanları, sanki kendilerini yalnızca tepkiler aracılığıyla dile getirebiliyormuş gibi davranırlar Poe sadece insanlardan söz ettiğinden, bütün bu olup bitenler insanlıkla ilintisi çok daha kesinmiş gibi bir etki uyandırır. Kalabalığın böyle birikmesinin nedeni, araba trafiğinden ötürü
alıkonulması değil -çünkü herhangi bir yerde böyle bir trafiğe ilişkin tek bir sözcük bile yoktur-, ama yolunun başka kalabalıklarca tıkanmasıdır. Bu yapıdaki bir kitle içersinde ise *Flâneur'* lüğün gelişebilmesi olanaksızdır.

Baudelaire'in Paris'inde ise durum henüz böyle değildi. Sonradan köprülerin kurulduğu yerde, daha Seine nehrini geçen sallar vardı. Baudelaire'in öldüğü yıl bile bir girişimci, kentin varlıklı sakinlerinin rahatı için beş yüz tahtırevan işletmeyi düşünebiliyordu. *Flâneur'ü* taşıtların, yayalara bir rakip olarak hayat hakkı tanımayan taşıtların manzarasından kurtaran pasajlar henüz rağbetteydi. Kalabalığa karışıp sıkışan yayalar vardı; ama hareket alanı gereksinen ve rantiye yaşamından vazgeçmek istemeyen *Flâneur* de vardı. *Flâneur*, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan işbölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra, insanların iş güç peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder. 1840'larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. *Flâneur*, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi. Gelgelelim son söz onun değil, "*Flâneur lük* son bulsun" u parolaya dönüştüren Taylor'ın oldu.[39] Kimileri, daha sonra olacakları o dönemde canlandırmaya çalıştılar. Rattier, 1857'de *Paris n'existe pas* adlı ütopyasında şöyle yazar: "Bir zamanlar hep kaldırımlarda ve vitrinlerin önünde rastladığımız *Flâneur*, bu beş para etmez, önemsiz ve etrafına bakmaktan başka işi olmayan, sürekli ucuz

heyecanların peşinden koşan, kaldırım taşlarından, atlı arabalardan ve sokaklardaki gaz lambalarından başka bir şey bilmeyen tip, ...şimdi çiftçi, şarap tüccarı, kumaş fabrikatörü, şeker üreticisi, demir ve çelik sanayicisi oldu."[40]

Kalabalığın adamı nereye gideceğini bilmeden dolanıp dururken, kalabalık bir büyük mağazaya düşer. Burada, girdiği mekânı sanki iyi tanıyormuş gibi davranır. Poe'nun zamanında çok katlı mağazalar var mıydı? Her neyse, Poe, tedirgin kahramanına bu mağazada yaklaşık bir buçuk saat geçirtir. "Bir şey almaksızın ve söylemeksizin bir reyondan ötekine gidiyordu; mallara, sanki düşünceleri başka yerdeymiş gibi bakıyordu."[41] Pasaj, *Flâneur* için içmekânın cadde görünümü içersinde somutlaşan klasik biçimiydi; büyük mağaza ise, içmekânın çöküş dönemindeki dışlaşma biçimidir. Büyük mağaza, Flâneur ün son piyasa yeridir. Flâneur için başlangıçta cadde İçmekâna dönüşmüşken, şimdi bu İçmekân caddeye dönüşmüştür ve Flâneur daha önce nasıl kentin labirentinde gezdiyse, şimdi de mallardan oluşma bir labirentin içinde dolanıp durmaktadır. Flâneur'ün en eski betimlemesine, bu tipin sonuna ilişkin betimlemeyi de eklemiş olması, Poe'nun öyküsüne olağanüstü bir boyut kazandırır.

Jules Laforgue, Baudelaire'in Paris'ten söz ederken, kendi kendisi için "her gün başkentte yaşamaya yargılı bir lanetli"[42] diyen ilk insan olduğunu söyler. Buna ek olarak, Baudelaire'in bu lanetliye -ve yalnızca bu lanetliye- rahatlaması için verilen uyuşturucudan söz eden ilk insan olduğunu da belirtebilirdi. Kalabalık, lanetlinin yalnızca en yeni sığınağı değildir; aynı zamanda toplumdışı kılınmış olan insanın kullandığı en' yeni uyuşturucudur. Flâneur, kalabalık içersinde yaşayan bir terk edilmiş kişidir. Bu konumuyla, malın konumunu paylaşır. Kendisi, bu özelliğinin bilincinde değildir. Ama bu, içinde bulunduğu konumdan etkilenişini azaltmaz. Sözü edilen özellik, Flâneur'ü hedef olduğu pek çok aşağılanmayı unutturacak kadar mutlu kılan bir uyuşturucu gibi etki gösterir. Flâneur ün kendini bıraktığı esriklik, müşteri akınına uğrayan malın esrikliğidir.

Marx'ın zaman zaman şakadan sözünü ettiği bir şey olan malın ruhu, eğer gerçekten var olsaydı, özdeşleyim yanı açısından herhalde ruhlar evreninde o güne kadar rastlanmış en güçlü ruh olurdu. Çünkü her insanı, eline ve evine geçmek istediği bir alıcı olarak görürdü. Özdeşleyim,Flâneur'ün kalabalık içersinde kendini kaptırdığı esrikliğin

doğasını oluşturur. “Şair, gönlünce kendisi ve bir başkası olabilme gibi eşsiz bir ayrıcalıktan yararlanan insandır. Tıpkı bir beden aramak için dolanıp duran ruhlar gibi, şair de istediği zaman bir başkasının kişiliğine girer. Herkesin kişiliği ona açıktır; eğer belli yerler kapalıymış gibi gözüküyorsa, bunun nedeni o yerlerin şairin gözünde görülmeye değer olmayışıdır.”[44] Burada dile gelen, malın kendisidir. Hatta son sözler, içi güzel ve pahalı şeylerle do-
lu bir vitrinin önünde yutkunup duran birine malın neler fısıldadığı hakkında epey sağlam bir fikir verebilecek niteliktedir. Bu güzel ve pahalı şeyler, vitrinin önünden geçeni beğenmemişlerdir ve onunla özdeşleşmezler. “Les foules” şiirinin cümlelerinde, başka sözcüklerle olmak üzere, fetişin kendisi konuşur; bu fetişle birlikte Baudelaire’in hassas yaradılışı, olağanüstü güçlü titreşimler oluşturur; bu titreşimler sayesinde anorganikle özdeşleşme, Baudelaire’in esin kaynaklarından birine dönüşmüştür.

Baudelaire, uyuşturucu maddeleri bilen biriydi. Buna karşın uyuşturucuların toplumsal bakımdan var olan en önemli etkilerinden birini büyük bir olasılıkla gözden kaçırmıştır. Bu etki, uyuşturucu kullananların, bu kullanma nedeniyle sergiledikleri çekiciliktir. Mal da, çevresinde dolanıp duran, başını döndüren kalabalık sayesinde aynı etkiyi kazanır. Malı mal yapan piyasanın asıl yaratıcısı olan müşterilerin yoğunlaşması, ortalama alıcı bakımından malların çekiciliğini artırır. Baudelaire, “büyük kentlerin dinsel nitelikteki bir esriklik konu- mu”ndan[45] söz ettiğinde, bu esrikliğin adı belirtilmeyen öznesi büyük bir olasılıkla maldır. Ve “ruhun, insanların aşk diye adlandırdıkları şeyle karşılaştırıldığında çok küçük, sınırlı ve zayıf kalan kutsal fahişeliği,”[46] aşkla yapılan karşılaştırma gerçekten anlamlıysa eğer, malın ruhunun fahişeliğinden başka bir şey değildir. Baudelaire: “Ruhun, kendini ortaya çıkan bekleyemeyen’e, geçmişe karışan bilinmeyen’e tümüyle veren bu kutsal fahişeliği, yani şiirsellik ve erdem”[47] demiştir, işte fahişelerin kendilerinde var olduğunu iddia ettikleri şey de, bu şiirsellik ve erdemdir. Fahişeler, açık pazarın gizlerini sınamışlardı; bu pazarda malın onları geride bırakan hiçbir yanı yoktu. Malın kimi çekici yanlan pazardan kaynaklanmaydı ve bu yanlar da güce dönüşüyordu.

Baudelaire, “Crépuscule du Soir” da (“Akşam Kızıllığı”), onları bu nitelikleriyle dile getirmiştir:

A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s’allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l’ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l’Homme ce qu’il mange.

(Rüzgârın titrettiği ışıklar arasında
Yayıyor fuhuş sokaklara alevini;
Çıkış yollarını açarak ilerleyen
Bir karınca sürüsü gibi
Uzanıyor her yere gizli bir geçitle,
Her şeye el atan bir düşman gibi, sinsice;
Göğsünde titriyor çirkefler kenti,
Kemiriyor bir kurt gibi insanların besinini.)[48]

Fahişeliğin kentin geniş bir bölümüne yayılmasına izin veren şey, kent sakinlerinin oluşturduğu kitledir. Ve yine ancak bu kitle sayesinde cinselliğin nesnesi, kendi yarattığı bir sürü çekiciliğin etkisiyle yine kendi kendini esrikliğe kaptırma olanağını bulur.

Fakat bir büyük kentin caddelerindeki insanların oluşturdukları gösteri, herkesi esrikliğe sürüklemiyordu. Baudelaire “Les foules” (“Kalabalıklar”) adlı şiirini kaleme almazdan çok önce, Friedrich Engels Londra sokaklarındaki hayhuyu anlatmaya çalışmıştı. “İnsanın saatlerce yürüyüp, yine de sonunun başlangıcına bile varamadığı, kent dışındaki düzlüklere yaklaşıldığına değgin en ufak bir işarete bile rastlamadığı Londra gibi kent, aslında tuhaf bir şey. Bu dev merkezileşme, üç buçuk milyon insanın tek bir noktaya yığılıp kalması, bu üç buçuk milyonun gücünü yüz katına çıkarmış... Gelgelelim bu durumun nelere mal olduğunu insanlar ancak sonradan anlayabiliyorlar. İnsan ancak birkaç gün ana caddelerde gezindikten... sonradır ki, bu Londralılar’ın, kentlerini dolduran uygarlık mucizelerini yaratabilmek için insanlıklarının en iyi yanını feda etmek zorunda kaldıklarının, içlerinde uyuklayan yüzlerce gücün bir işe yaramadığının ve bastırıldığının ayırdına varabiliyor... Sokakları dolduran kargaşanın bile itici, insan doğasının başkaldırmasına yol

açan bir yanı var. Bütün sınıflara ve mevkilere mensup, birbirlerinin yanından geçip giden bu yüzbinler, aynı niteliklerin ve yeteneklerin taşıyıcısı olan, aynı ölçüde mutluluğu isteyen insanlardan oluşmuyor mu? ...Oysa onlar hiçbir ortak yanları, birbirleriyle hiç ilgileri yokmuşçasına, birbirlerinin yanından geçip gidiyorlar; üzerinde kendiliklerinden anlaşmaya varmış oldukları tek nokta, kalabalığın karşılıklı hızla akıp giden kolları birbirinin yolunu kesmesin diye, herkesin kaldırımın sağından yürümesi; ama çevresindekilere bir kez olsun bakmak, kimsenin aklına gelmiyor. Bu toplum teklerinin yığıldıkları mekân küçüldükçe, her bireyin o acımasız umursamazlığı ve her türlü duygudan yoksun, yalnızca kendi özel yararları üzerinde odaklaşması, daha bir itici ve yaralayıcı biçimde belirginleşiyor."[49]

Flâneur, kendi yalıtılmışlığının bıraktığı boşluğu yabancılardan ariyet alınmış -ve kurmaca ürünü- yalıtılmışlıklarla doldurmakla, "her bireyin duygudan yoksun bir biçimde kendi yararları üzerinde odaklaşmış yalıtılmışlığı"nı ancak görünüşte kırmış olur. Engels'in açık betimlemesi karşısında Baudelaire'in şu yazdıkları, biraz karanlık kalmaktadır: "Bir kalabalık içersinde bulunmanın verdiği zevk, sayının çoğalmasından alınan zevkin gizemli bir ifadesi niteliğindedir."[50]; ancak insandan çok, mal açısından söylenmiş varsayıldığında, cümle aydınlığa kavuşmaktadır. işgücü olarak insan, mal olduğu sürece kendini mal yerine koyma zorunluluğuyla karşı karşıya değildir. İnsan, bu varoluş biçiminin üretim biçimince kendisine zorla benimsetilmiş bir varoluş olduğunun bilincine ne kadar varırsa -yani ne ölçüde proleterleşirse-, mal ekonomisinin buz gibi soluğunu da o ölçüde fazla duyar; mal ile özdeşleşmesi olasılığı da o ölçüde azalacaktır. Fakat Baudelaire'in de içinden geldiği küçük burjuva sınıfı, henüz bu noktaya varmış değildi. Burada sözü edilen basamaklar açısından bu sınıf, henüz inişin başlangıcındaydı. Günün birinde emeklerinin mal niteliğiyle yüz yüze gelmek, bu sınıf üyelerinin çoğunluğu için kaçınılmazdı. Ama o gün, henüz gelmiş değildi. O güne gelene kadar, deyiş yerindeyse eğer, vakitlerini geçirmek hakkına sahiptiler. Bu arada paylarına iktidarın değil, ama en iyi olasılıkla zevk almanın düşebileceği gerçeği, tarihin kendilerine tanımış olduğu süreyi bir vakit geçirme nesnesine dönüştürmüştü. Vakit geçirmek için yola çıkanın arayacağı şey ise, eğlencedir. Ancak bu sınıf, eğlencesini bu sınıf içersinde aradığı ölçüde tad almasına sınırlamalar getirileceği,

kendiliğinden anlaşılır bir durumdu. Bu zevk alış, küçük burjuva sınıfı bu zevki o toplumda bulabildiği ölçüde kısıtlamalarından kurtulur. Küçük burjuva sınıfı bu tür bir zevk alışı ustalık düzeyine vardırmayı amaçladığı takdirde, mal ile özdeşleşmeyi küçük görmek hakkına sahip değildi. Bu özdeşleşmenin tadına, kendi sınıf olma yazgısının yarattığı önseziden kaynaklanan zevk ve korkunun aracılığıyla varmak zorundaydı. Son olarak da, bu yazgıya fırlatılıp atılmış ve çürütmekte olanda bile çekici yanlar bulabilen bir duyarlılıkla yaklaşmak durumundaydı. Bir fahişe üzerine kaleme aldığı şiirde: "Yüreği de, tıpkı vücudu gibi, bir şeftali misali çürümeye yüz tutmuş ve hazırdır artık olgun bir aşka", diyen Baudelaire, bu duyarlılığa sahipti, içinde yaşadığı toplumdan aldığı zevki, o toplumdan artık yarı yarıya kopmuş biri olarak, bu duyarlılığa borçluydu.

Baudelaire, böyle tad alan birinin tutumuyla, kendini kalabalığın sergilediği gösterinin etkilerine açar. Bu gösterinin en çekici yanı ise, sürüklediği esriklik içersinde Baudelaire'in gözünde korkunç toplumsal gerçekliği perdelememesidir. Baudelaire, bu gerçekliğin bilincindedir; elbet bu, uyuşturucu kullananların gerçek durumların 'hâlâ' bilincinde olmaları ölçüsünde bir bilinçliliktir. Bu nedenle Baudelaire'de kent, hiçbir zaman kent sakinlerinin o kentte yaşayanlara ilişkin dolaysız bir betimlenmesi aracılığıyla anlatılmaz. Bir Shelley'in Londra'yı içinde yaşayanların imgeleriyle dile getirişindeki dolaysızlık ve acımasızlık, Baudelaire'in Paris'ine uygun düşemezdi.

Hell is a city much like London,
A populous and a smoky city;
There are all sorts of people undone,
And there is a little or no fun done;
Small justice shown, and still less pitty.

(Bir kenttir cehennem,
Londra'ya çok benzeyen,
Kalabalık ve dumanla dolu bir kent.
Yitik insanların her türüne rastlanır orada
Ve şaka ya azdır, ya da hiç görülmez;
Enderdir adil olunduğu, acındığı daha da seyrek.)[51]

Flâneur için ise bu görüntü, bir sis perdesinin arkasındadır. Sis perdesi, kitledir; kitle, "eski metropollerinin kıvrımlı menderesleri arasında dalgalanıp durur."[52] Kitlenin varlığı nedeniyle korkunç olan, *Flâneur'e*. çekici gelir.[53] Ancak bu sis perdesi dağılıp da "sokak savaşları sırasında boşalan... kalabalık alanlardan biri"[54] *Flâneur'ün* gözlerinin önünde belirdiğinde, o da büyük kenti çarpıtılmamış olarak görür.

Kitle deneyiminin Baudelaire'i ne derinden etkilediğini kanıtlamak gerekseydi eğer, o zaman Baudelaire'in bu deneyim bağlamında Hugo'yla yarışmaya girmiş olması olgusu, bu yönde bir kanıt olabilirdi. Hugo'nun olası güçlü yanının bu noktadan kaynaklandığını Baudelaire çok iyi biliyordu. Hugo'yu "şiirsel ve sorgulayıcı bir karaktere"[55] sahip olmasından ötürü öven Baudelaire, onun açık olanı da gerekli karanlık anlatımla yansıtabildiğini söyler. *Tableaux parisiens'ın* Hugo'ya adanmış olan üç şiirinden biri "insanlarla kaynayan, düşlerle dolmuş kent"[56] ile başlar; bir başkası, kentin "kaynayan tablosu"[57] içersinde, kalabalığın arasında yaşlı kadınları izler. Lirik şiirde kitle, yeni bir konudur. Çünkü yenilikçi Sainte-Beuve bile, bir şaire uyar ve yakışık alır biçimde "kitleyi dayanılmaz bulması"[58] nedeniyle övülmüştü. Hugo, Jersey'de sürgünde bulunduğu sırada, bu yeni konuya şiir sanatının kapılarını açmıştır. Kıyıda yalnız başına yaptığı gezintilerde bu konu kafasında esin kaynağı niteliğiyle kesinlikle gereksindiği dev antitezlerden biri sayesinde biçimlenmiştir. Hugo'da kitle, şiire düşünmenin bir nesnesi olarak girer. Hırçın Okyanus, kitlenin modelidir; bu sonrasız görünüm üzerinde kafa yoran düşünür ise, kendini dalgaların sesine kaptırırcasına kaptırdığı kitlenin gerçek açıklayıcısıdır. "Sürgün, yalnız başına durduğu o büyük, yazgıyla dolu ülkelere nasıl bakıyorsa, halkların geçmişlerine de öyle bakar... Kendini ve yazgısını olayların içine yerleştirir; o olaylar gözünde canlanır ve doğa güçlerinin, denizin, aşınmış kayaların, gökyüzünde süzülüp giden bulutların ve doğayla ilişki kurmuş, yalnız, dingin bir yaşamın içerdiği başkaca yüceliklerin varlığıyla kaynaşır."[59] Baudelaire, mizah kokan kaleminin ışıklı ucuyla, kayaların üstüne yerleşip derin düşüncelere dalan adamı okşayarak, Hugo için: "Okyanus bile ondan sıkılmıştı", demiştir. Baudelaire, doğanın sergilediği temsili izlemeye meraklı değildi. Onun kitleye ilişkin deneyimi, bir yayanın bir kentin kalabalığı içersinde acısını duyduğu ve özbilincinin çok daha uyanık konumda kalmasını sağlayan "kötü davranışlarla, bir sürü çarpışmanın" izlerini taşımaktaydı. (Baudelaire'in dolanıp duran mala ödünç verdiği de, temelde bu özbilinçtir.) Kitle, Baudelaire için hiçbir zaman düşüncenin iskandilini dünyanın derinliklerine atmaya davet eden bir neden olmamıştır. Oysa Hugo: "Derinlikler, kalabalıklardır"[60] diye yazar ve böylece de düşüncelerine ölçüsüz genişlikte bir

hareket alanının kapılarını açar. Hugo'ya kitle yaşantısı için aracılık eden doğal-doğaüstü öğe, simgesini ormanda, hayvanların dünyasında veya kayalara çarpan dalgalarda bulabilir; bunların her birinden bir büyük kentin fizyonomisi birkaç saniye için yansıyabilir. "Pente de la rêverie", tüm canlılar arasında var olan gelişigüzel ilişkilerin sayısının kabarıklığı konusunda çok iyi fikir verir.

La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
Venait d'épaississant ensemble toutes deux,
Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était profonde.

(Bu iğrenç rüyada gece, kalabalıkla
Geliyordu, gittikçe yoğunlaşarak birlikte;
Hiçbir bakışın erişemediği bu bölgelerde,
Arttıkça insanlar, derinleşir gölge.)[61]

ve

Foule son nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.
Ceux qu'on n'a jamais vu, ceux qu'on ne connait pas.
Tous les vivants! - cités bourdonnantes aux oreilles
Plus qu'un bois d'Amérique ou une ruche d'abeilles.

(Ey adsız güruh! Ey kaos! Sesler, gözler, adımlar.
Hiç görülmemiş, hiç tanınmamış olanlar.
Bütün canlılar! - Kulağımızda Amerika'daki
Ormanlardan veya bir arı kovanından
Daha çok vızıldayan kentler.)[62]

Kalabalık aracılığıyla doğa, kent üzerinde temel hakkını kullanmış olur. Ama böylece haklarına sahip çıkan, yalnızca doğa değildir. *Sefiller'in* insanı şaşırtan bir pasajında ormanda olup bitenler, kitlenin varlığının bir arketipi olarak ortaya çıkar. "Bu caddede olup bitenler, bir ormanı şaşırtmazdı; ağaç gövdeleri ve çalılıklar, bitkiler, birbirine artık ayrılması olanaksız biçimde dolanmış dallar ve yüksek otlar karanlık bir yaşam sürdürürler; başı ve sonu belli olmayan kalabalığın arkasından göze görünmeyen bir şeyler geçip gider; insanların altında olan, sis aracılığıyla insanların üzerinde olanı algılar." Hugo'nun kitleye ilişkin deneyiminin kendine özgü yanı, bu betimlemeye yedirilmiştir. Kitle içersinde insanın altında bulunan, onun üzerinde egemen olanla ilişki içersinde ortaya çıkar. Her şeyi kapsayan, bu karmakarışık ilişkidir. Hugo'da kitle, belli bir biçim

taşımayan, insanüstü güçlerin, insanların arasındaki güçlerden doğurdukları bir piç kimliğiyle ortaya çıkar. Hugo’nun kitle anlayışının içerdiği bu düşsel öğe içersinde toplumsal varlık, yine Hugo’nun politika düzeyinde kitleyi ele alışındaki “gerçekçi” tutumda olduğundan daha iyi bir biçimde yerini bulur. Çünkü kitle, bu terimi toplumsal ilişkiler için kullanmak yerindeyse eğer, gerçekten de doğaya ait bir görüngüdür. Bir cadde, bir yangın, bir trafik kazası insanları bir araya getirdiğinde, bu insanlar artık sınıfsal belirlenmişlikten çıkmışlardır. Kendilerini somut yığılmalar olarak sergilerler; ama toplumsal açıdan, yani özel yararları göz önünde tutulduğunda, yine soyut kalırlar. Pazar yerinde “ortak' şey” çevresinde toplanan, ama gerçekte her biri kendi yararının peşinde olan müşteriler, bunların modelini oluşturur. Bu yığılmalar salt statik yapıdadır. Bu yapı içersinde kitlenin asıl korkunç yanı, başka deyişle özel kişilerin kişisel yararlarının bir rastlantı sonucu kesişmesiyle bir araya geldikleri olgusu, gözden uzak kalır. Bu toplanmalar yine de göze çarptığı takdirde -ki totaliter devletler, tüm girişimleri için vatandaşlarının kitleleşme- sini zorunlu ve sürekli kılma yoluyla bunu sağlarlar-, o zaman erselik özyapıları, özellikle kitleyi oluşturanlar açısından, açıkça ortaya çıkar. Bu kitleleşmeler pazar ekonomisinin kendilerini böyle bir araya getiren rastlantısal yanını ‘yazgı’nın çatısı altında akılcı bir temele oturtur; bu yazgı çerçevesinde “ırk”, yeniden kendi kendini bulmuştur. Böylece hem sürü içgüdüsüne, hem de tepkisel eyleme özgür hareket alanı sağlanmış olur. Batı Avrupa sahnesinin ön planında yer alan halklar, Hugo’nun karşısına kalabalıkta çıkan doğaüstü ile tanışırlar. Ne var ki Hugo, bu gücün temsil ettiği tarihsel göstergeyi okuyamamıştır. Buna rağmen söz konusu gösterge, Hugo’nun yaratısına tuhaf bir çarpıtma biçiminde, tinselcilik (ruhçuluk) tutanaklarının kalıbı içersinde yansımıştır.

Ruhlar dünyasıyla kurulan ve, bilindiği gibi, Jersey’in hem yaşamını, hem de üretimini aynı ölçüde definden etkilemiş olan ilişki, ilk bakışta ne kadar tuhaf gözükürse gözüksün, aslında her şeyden önce şairin sürgündeyken özlemini çektiği kitlelerle kurulmuş bir ilişkiydi. Çünkü kalabalık, ruhlar dünyasının varoluş biçimidir. Bu bağlamda Hugo da kendini atalar saydığı dehalardan oluşma büyük bir kalabalıkta yer alan bir deha kimliğiyle görmüştür. William Shakspeare’in ve Hugo’nun sayfalan, büyük rapsodilerin kalıbında

olmak üzere, Musa ile başlayıp Hugo'yla son bulan bir aydınlar aristokrasisinin sıraları boyunca gezinir. Ancak bunlar, ölmüşlerden oluşma dev kitle içersinde yalnızca küçük bir öbektir. Hugo'nun ölüler evrenine ilişkin yaratıcı düşüncesine göre, Romalılar'ın *ad plures ire'si* (ölmek) yalnızca boş bir söz değildi.

Ölülerin ruhları sonradan, gecenin habercileri kimliğiyle, son oturumda ortaya çıkmışlardır. Bu habercilerin mesajları, Hugo'nun Jersey notlarından saptanmıştır: "Her büyük adam, iki eser üzerinde çalışır. Yaşayan biri kimliğiyle yarattığı eser üzerinde, bir de ruhsal eseri üzerinde... Yaşayan, kendini ilk esere adar. Ama gecenin derin sessizliğinin ortasında, -Tanrım, ne korkunç!- bu canlının içinde ruhlar evreninden gelen yaratıcı uyanır. - Nasıl? diye bağırır canlı, hepsi bundan ibaret değil miydi? - Hayır, diye yanıtlar ruh; uyan ve kalk; fırtına patladı, köpekler ve tilkiler ulumaktalar, her yan karardı, doğa dehşet içinde... Ruhlar evreninden gelen yaratıcı, karşısında hayalet düşüncesini görüyor. Sözcükler diken diken oluyor ve cümle, korkudan donup kalıyor..., pencere camları soluklaşıyor, lamba, korkunun pençesine düşüyor... Sen, ey canlı insan, bir yüzyılın insanı, topraktan gelen bir düşüncenin tutsağı olan insan, koru kendini! Çünkü bu, deliliğin ta kendisidir, mezardır, sonsuzluk- tur, bu bir hayalet düşüncesidir."[63] Göze görünmeyenin deneyimi içersinde belirginleşen ve Hugo'nun bu noktada saptadığı kozmik ürperişin, spleen içersinde Baudelaire'i pençelerine alan çıplak korkuyla bir ilintisi yoktur. Zaten Baudelaire'in, Hugo'nun girişimini anlayışla karşıladığı da pek söylenemez. Baudelaire'e göre "gerçek uygarlığın kaynağı, ruh çağırma seanslarında değildir." Gelgelelim Hugo'yu ilgilendiren, uygarlık değildi. O, kendini ruhlar dünyasında evindeymiş gibi hissediyordu. Bu dünya, sanki içinde korkunun doğal bir parça niteliğini taşıdığı bir ev yaşamının kozmik tamamlayıcısıydı. Hugo'nun görüngülerle olan yakınlığı, bu görüngülerin korkutuculuğunu epey azaltır. Bu yakınlık, titizlikten, koşuşturma havasından yoksun değildir ve aynı zamanda söz konusu görüngülerin yıpranmışlığını da sergiler. Gece hayaletlerinin karşıtını, anlamsız soyutlamalar, o zamanın anıtlarında kullanılan, az çok usta işi sayılabilecek somutlaştırmalar oluşturur. "Drama", "şiir sanatı", "düşünce" ve bunlara benzer pek çok şeyin sesi, Jersey tutanaklarında kaosun seslerinin yanında rahatlıkla duyulur.

Hugo'ya göre -ki bu, bizi bilmecenin çözümüne yaklaştırabilir- ruhlar dünyasının uçsuz bucaksız kalabalığını her şeyden önce izlerçevre oluşturur. İşin asıl tuhaf yanı, Hugo'nun konuşan masa motiflerini eserlerine alması değil, fakat eserlerini genellikle masanın önünde üretmesidir. Sürgünde bulunduğu sırada öbür dünyanın ondan esirgemediği alkışlar, Hugo'ya yaşlılığında onu vatanında bekleyecek olan ölçüsüz alkışlara ilişkin
bir önseziyi aşılamıştır. Hugo'nun yetmişinci yaş gününde, başkent halkı yazarın Avenue d'Eylau'daki evine aktığında, bu olgu hem kayalara çarparak kırılan dalga imgesinin, hem de ruhlar dünyasının mesajının gerçekleşmesi anlamını taşımıştır.

Kitlesel varlığın içine girilemez karanlıkları son çözümlemede Victor Hugo'nun devrime ilişkin tahminlerinin de kaynağını oluşturmuştur. *Châtiments*"da özgürlük günü, şöyle betimlenmiştir:

Le jour où nos tyrans sans nombre
Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre.[64]

(Sonsuz sayıda zorbamızın
Gölgenin dibinde birinin kıpırdadığını anladıkları gün.)

Ezilen kitleyi bir kalabalık bağlamında gören bu bakış açısı, güvenilir nitelikte bir devrimci yargıya temel olabilir miydi? Bu bakış açısı daha çok o yargının, nereden kaynaklanma olursa olsun, sınırlılığının bir ifadesi değil miydi? Hugo, 25 Kasım 1848 tarihinde meclisteki tartışma sırasında, Cavagnac'ın Haziran'da, ateliers nationaux'ya ilişkin görüşmeleri sırasında şöyle demişti: "Monarşinin işsiz güçsüzleri vardır, Cumhuriyetin ise yankesicileri vardı." Hugo'da yaşanılan güne yönelik yüzeysel bakışla, geleceğe körü körüne güven besleme ve hem doğanın, hem de halkın bağrında henüz oluşmakta olan yaşama ilişkin derin sezgi, atbaşı gider. Gelgelelim Hugo, bu ikisi arasında bir köprü kurmayı hiçbir zaman başaramamıştır; böyle bir köprünün zorunluluğunu duyumsamamış olması, eserlerinin içerdiği büyük iddiadan, aldığı dev boyutlardaki kapsamdan ve herhalde bir bütün olarak eserlerinin çağdaşları üzerinde yarattığı çok büyük etkiden kaynaklanma bir durumdur. *Sefillerin* "L'argot" (argo) başlığını taşıyan bölümünde Hugo'nun benliğinin birbiriyle çelişen iki

yanı, etkileyici bir çarpıcılıkla karşı karşıya gelir. Şair Hugo, alt sınıfların dillerinin yaratıldığı mutlakları soğukkanlılıkla gözden geçirdikten sonra, sözlerini şöyle tanımlar: "1789'dan bu yana halkın tamamı, aydınlanmış bireye uzanan bir gelişme çizgisini izledi. Artık haklarından, böylece de üzerine düşen ışıktan mahrum yoksul insan diye bir şey yok; en yoksul olan bile benliğinde Fransa'nın onurunu taşıyor; vatandaşın onuru, iç dünyada var olan bir savunma hattı gibi; özgür olan, aynı zamanda vicdan sahibi; ve oy hakkı bulunan herkes, iktidarı da elinde tutuyor."[65] Victor Hugo olayları, düşünebilecek en başarılı bir edebiyat uğraşından ve parlak bir politika uğraşından kaynaklanma deneyimleri ona nasıl gösteriyorsa, öyle görüyordu. Hugo, eserlerinde *Les Miserables*, *Les Travailleurs de la mer* gibi kolektif başlıklar kullanmış olan ilk büyük yazardır. Kalabalık, onun için, neredeyse antik anlamda olmak üzere, müşterileriydi, yani okurlarından ve seçmenlerinden oluşma kitleydi. Kısaca söylemek gerekirse, Hugo bir *Flâneıır* değildi.

Hugo'yla birlikte giden ve Hugo'nun da ayak uydurduğu kitle için Baudelaire diye biri yoktu. Ama Baudelaire için bu kitle vardı. Bu kitlenin görünüşü Baudelaire'i her gün kendi başarısızlığını ölçmeye itiyordu. Ve bu, Baudelaire'in bu görünüşü arayışının son nedeni de değildi. Zaman zaman anaforuna kapıldığı ve çaresizlik kokan bir gurur duygusunu, Hugo'nun ünüyle besliyordu. Hugo'nun siyasi inancı, büyük bir olasılıkla Baudelaire'i daha da etkilemiştir. Bu, citoyen'in (vatandaşın) siyasi inancıydı. Büyük kentin kitleleri Baudelaire'i yanıltamazdı. O, bu kitlede halk kitlesini buluyordu. Onları oluşturan malzemenin bir parçası olmak istiyordu. Baudelaire'in bu halkın üzerinde dalgalandırdığı sancak, laikliğin, gelişmenin ve demokrasinin sancağıydı. Bu sancak, kitleyi neredeyse bir metamorfoza uğratıyordu. Toplum, tekini kitleden ayıran eşiği gölgeliyordu. Baudelaire ise bu eşiği koruyordu; onu Victor Hugo'dan ayıran, bu yanıydı. Ama kitlede kristalize olmuş toplumsal auranın derinliğine inmemesi yönünden de Hugo'yla benzeşiyordu. Bu nedenle kitlenin karşısına, ona ait ve tıpkı Hugo'nun kitle kavramı kadar eleştirel olmaktan uzak bir model çıkarıyordu. Bu, kahraman modeliydi. Victor Hugo'nun kitleyi modern bir destanın kahramanı gibi selamladığı anda Baudelaire, büyük kentte yaşayan kitle içersinde kahramana bir sığınak arıyordu. Hugo, kitle içersinde kendine bir

citoyen olarak yer bulmuştu; Baudelaire ise bir kahraman kimliğiyle aynı kitleden kopmuştu.

III Modernizm

Baudelaire sanatçıya ilişkin imgesini bir kahraman imgesi doğrultusunda oluşturmuştur. Bu iki imge daha en baştan birbirlerinin savunuculuğunu yaparlar. "Salon de 1845"de şu satırlara rastlanır: "İrade gücü herhalde gerçekten değerli bir armağandır ve görünüşe bakılırsa harekete geçirilmesi hiçbir zaman boşuna olmamaktadır; çünkü bu güç... ikinci derecedeki eserlere bile kendine özgü bir kişilik kazandırmayı başarmaktadır... İzleyici harcanmış olan çabanın tadını çıkarmakta, dökülen teri adeta gözleriyle içmektedir."[1] Ertesi yıl kaleme alman "Conseils aux jeunes littérateurs"de, "contemplation opiniâtre de l'oeuvre de demain"i[2] ("yarının eserleri üzerinde sürekli düşünme") esinlenmenin güvencesi sayan güzel bir ifade yer alır. Baudelaire, "indolence naturelle des inspirés"yi[3] ("esinlenmişlerin tasasız doğasını") tanır; ona göre "düşlerden bir sanat eseri yaratabilmek için"[4] çok emek gerektiğini bir Musset hiçbir zaman anlamamıştır. Baudelaire ise daha ilk andan başlayarak, izleyicinin önüne kendine özgü kuralları ve tabularıyla çıkar. Barrés, "Baudelaire'in küçük sözcüklerinden bile şairi onca doruklara taşımış çabalarının izini sürmek"[5] ister. Gourmont ise "Baudelaire sinir krizleri geçirirken bile sağlıklı bir yanını korur"[6] diye yazar. Bu bağlamda durumu en iyi dile getirmiş olan, sembolist Gustave Kahn'dır: "Baudelaire'de şiir çalışması, bedensel bir çaba harcama eylemini andırır."[7] Bu durumun kanıtı, doğrudan Baudelaire'in eserlerinde, üzerinde daha ayrıntılı durulmaya değer bir eğretilemede bulunabilir.

Burada sözü edilen, eskrimci eğretilemesidir. Baudelaire, bu eğretilemenin çatısı altında savaşçı öğeleri artistik öğeler diye sergilemekten hoşlanırdı. Bağlı olduğu dostu Constantin Guys'i betimlemek istediğinde, onu görmeye başkalarının uykuda olduğu bir saatte gider: "Masaya eğilmiş, gündüz çevresindeki nesnelere yönelttiği dikkatle önündeki kâğıtlara bakarken; kurşunkalemiyle, mürekkepli kalemiyle, fırçasıyla savaşırken; bardağındaki suyu tavana sıçratırken ve kaleminin ucunu gömleğinde denerken; sanki resimlerin

kaçacağından korkuyormuşçasına, hızlı ve hırçın bir tempoyla çalışırken. Böylece, yalnız başına olmasına karşın, bir kavganın içindedir ve kendi darbelerini yine kendisi karşılamaktadır."[8] Baudelaire, "Soleil''in başlangıcında kendi portresini böyle bir "fantastik dövüş" içersinde çizmiştir ve burası, herhalde "Fleurs du mal"in onu şiir çalışması sırasında gösteren tek yeridir. Her sanatçının karıştığı ve "yenilmezden önce dehşet çığlığı attığı"[9] düello, bir idil çerçevesinde sergilenmiştir; bu çerçevede söz konusu savaşmanın kaba güçten kaynaklanma öğeleri arka plana kayar, buna karşılık çekiciliği belirginleşir.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
        Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.[10]

(Viraneye dönmüş evlerin pancurlarının ardında
Gizli zevklerin saklandığı eski varoşlar boyunca,
        Acımasız güneş indirdiğinde peş peşe darbelerini,
Kente ve kırlara, çatılara ve buğdaylara
Yürürüm düşlerimde tek başıma kılıç oynatarak,
        Ve kokusunu alarak her köşede yeni bir uyağın,
Kaldırım taşlarına takılır gibi tökezleyerek sözcüklerde,
Kimi zaman da çarparak nicedir düşlediğim dizelere.)

Bu prozodik deneyimlere düzyazıda da geçerlik tanımak, Baudelaire'in "Spleen de Paris"sinde -yani düzyazı şiirlerinde— amaçladığı hedeflerden biriydi. Şair, bu şiirleri *La Presse*'in genel yönetmeni Arsène Houssaye'a ithaf ederken, bu hedefin yanı sıra, sözü edilen deneyimlerin nereden kaynaklandığını da belirtmiştir: "Yaratma tutkusunun en güçlü olduğu anlarda, şiirsel düzyazı denen o mucizevi eserin düşünü kurmamış olanımız var mıdır? Böyle bir yaratı ritimsiz ve uyaksız bir müzikalite taşımalı, ruhun lirik kıpırtılarına, düşler

evreninin dalgalanmalarına, bilincin şoklarına uyabilecek kadar kıvrak ve kırılgan olmalıdır. Bir saplantıya da dönüşebilecek bu ideal, özellikle dev kentlerde ve bu kentlerin birbiriyle kesişen sayısız ilişkiden oluşma örtüsü içersinde yaşayanları egemenliği altına alacaktır."[11]

Bu ritmi kafamızda somutlaştırmak istediğimiz ve buradaki çalışma biçimini irdelemeyi amaçladığımız takdirde, Baudelaire'in *Flâneur'ü*nün düşünüldüğü ölçüde şairin kendi portresi olmadığı ortaya çıkmaktadır. Çünkü gerçek Baudelaire'in önemli bir özelliği -yani kendini eserine adamış bir Baudelaire-, söz konusu portrede yer almamıştır. Bu, dalgınlık konumudur. *Flâneur*'de baskın öğe, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında *Flâneur*, bir *badaud*'ya* dönüşmüş olur. Büyük kente ilişkin aydınlatıcı betimlemeler, bunların hiçbirinden kaynaklanmaz. Bu betimlemeler kentte kendi düşüncelerine ya da dertlerine dalmış olarak gezinenlerce yaratılır. "Fantastique eserime" imgesi, bu kişilere uyar; Baudelaire, düşüncelerini bu kişilerin gözlemininkiyle ilintisi bulunmayan konumlar üzerinde yoğunlaştırmıştır. Chasterton, Dickens üzerine kaleme aldığı kitabında, büyük kentte kendi düşüncelerine dalmış olarak gezen tipi büyük bir ustalıkla yakalamıştır. Charles Dickens'ın sürekli gezintileri, yazarın çocukluğunda başlamıştır, "işini bitirdiğinde, dolaşmaktan başka yapacağı şey kalmazdı ve Londra'nın yarısını dolaşırdı. Çocukken hayal kurmaktan hoşlanan biriydi ve en çok düşündüğü şey, hüzünlü kaderiydi... Gece karanlığında Holborne'un sokak lambalarının altından yürür, Charing Cross'ta ise sanki din uğruna canlarını verenlerin acılarını paylaşırdı." "Kılı kırk yaranların tersine, gözleme önem vermezdi; Charing Cross'ta çevresine bir şeyler öğrenmek için bakmazdı; aritmetik öğrenmek için Holbome'daki sokak lambalarını saymazdı... Dickens, bütün bu yerlerin damgasını ruhuna vuran biri değildi; asıl yaptığı, kendi ruhunun damgasını oralara vurmaktı."[12]

*** Alık alık, boş gözlerle bir yere toplanıp olup bitene bakan. (Ç.N.)**

Baudelaire geç yıllarında Paris caddelerinde gönlünce dolaşma olanağını pek sık bulamamıştı. Peşinde alacaklıları vardı,

hastalanmaya başlamıştı; bütün bunlara metresleriyle geçimsizlikleri de eklenmişti. Sıkıntıları nedeniyle yaşadığı şokları ve bu şokları karşılamak için geliştirdiği yüzlerce düşünceyi şair Baudelaire, prozodisinin yanılsamacı araçlarıyla betimlemiştir. Baudelaire'in şiirleri için harcadığı emeği eskrim imgesinin çerçevesinde saptamak, bu emeği küçücük doğaçlamalardan oluşma kesintisiz bir dizi niteliğiyle kavramayı öğrenmek anlamına gelir. Şiirlerinden yansıyan çeşitli olasılıklar, Baudelaire'in ne kadar tutarlı çalıştığını ve bu arada en küçük noktaların bile onu ne kadar ilgilendirmiş olduğunu gösterir. Baudelaire'in Paris sokaklarında çıktığı ve onu köşebaşlarında şiirlerinde işlediği sorunlu tiplerle karşılaştıran keşif yolculukları, her zaman gönüllü yapılan yolculuklar değildi. Edebiyatçılığının ilk yıllarında, Hotel Pimodan'da kaldığı sıralarda, Baudelaire'in çalışmasına ilişkin bütün izleri, başta yazı masası olmak üzere, odasından sürgüne gönderirken sergilediği gizlilik, dostlarını hayran bırakmıştı. O günlerde Baudelaire, sembolik bir ifadeyle, sokakları fethetmeye çıkmıştı. Daha sonra, burjuva yaşamını parça parça sırtından sıyırıp atmaya başladığında ise sokak, şairin sığınak için aradığı bir mekâna dönüşmüştü. Ancak böyle bir yaşam biçiminin gerçekte ne denli kırılgan olduğuna ilişkin bir bilinç, daha en baştan vardı. Bu konum, çekilen sıkıntıyı erdeme dönüştürmekte, bu erdem içersinde de, Baudelaire'deki kahraman kavramının bütün öğeleri açısından karakteristik nitelik taşıyan yapıyı sergilemektedir.

Bu noktada kılık değiştirmiş olan sıkıntı, yalnızca maddi bir sıkıntı olmayıp, şiirsel üretime de ilişkin bir sıkıntıdır. Baudelaire'in deneyimlerindeki ilkörnekler, düşünceleri arasındaki iletişim kopukluğu, yüz çizgilerindeki o donup kalmış tedirginlik, genelde insana zengin bilginin ve kapsamlı tarihsel bakış açılarının kapısını açan dağarcıkların Baudelaire'de bulunmadığına ilişkin ipuçları sayılabilir. "Baudelaire'in bir yazar için önem taşıyan, ama kendisinin sezmediği bir eksikliği vardı: Bilgisizdi. Bildiğini iyi biliyordu; fakat bu bilgiler yetersizdi. Tarih, fizyoloji, arkeoloji, felsefe ona yabancı kaldı... Dış dünya Baudelaire'i az ilgilendiriyordu; belki ayırdına vardığı bu dünyayı incelemiyordu."[13] Bu türden ve benzeri eleştiriler[14] karşısında, çalışan şairin gerekli ve yararlı erişilmezliğine, her türlü üretim için önem taşıyan, insanın kendine özgü mizacından kaynaklanan özellikle atıfta bulunmak, mantıklı ve haklı bir tutumdur;

ama olayın bir başka yönü de vardır. Bu yön, üreticiye aşırı yüklenilmesini bir ilke adına, “yaratıcılık” adına kolaylaştırır. Bu aşırı yüklenme, üreticinin gururunu okşayarak, aslında ona düşman bir toplum düzeninin yararlarını çok iyi koruduğundan, çok tehlikeli bir durumdur. Bohem’in yaşama biçimi, yaratıcılığa ilişkin bir batıl inancın yayılmasına katkıda bulunmuş, Marx da buna hem el, hem de kafa işçiliği için aynı ölçüde geçerli bir saptamayla yanıt vermiştir. Gotha Programının taslağının “Emek, bütün zenginliklerin ve kültürün kaynağıdır” yolundaki ilk cümlesinde Marx, şu eleştirel notu eklemiştir: “Burjuva sınıfından olanların emeğe olağanüstü yaratıcı güç atfetmek için çok iyi nedenleri vardır; çünkü özellikle emeğin doğadan kaynaklanmasından, işgücünden başkaca bir şeye sahip bulunmayan insanın bütün toplumsal ve kültürel konumlarda, maddi çalışma koşullarını mülkiyetleri altına almış başka insanlara kölelik etmek zorunda oldukları sonucu çıkmaktadır.”[15] Baudelaire, kafa çalışmasının maddi koşullarından çok azma sahipti: Gerek Paris’te, gerekse Paris dışında aynı ölçüde dağınık geçen yaşamında, bir kitaplıktan bir konuta kadar vazgeçemeyeceği hiçbir şey yoktu. 26 Aralık 1853 tarihinde annesine şunları yazmıştır: “Fiziki acılara artık belli bir ölçüde alıştım, içinden rüzgârın geçtiği, delik deşik bir pantolonla bir ceketi, altına iki gömlek birden giyerek idare etmeyi iyi beceriyorum; altı delik ayakkabılarımı samanla, hatta kâğıtla besleme konusunda ise öylesine deneyimliyim ki, geriye hemen hemen yalnızca manevi acılarım kalıyor. Yine de açıkça söylemeliyim ki, artık üstümün başımın daha fazla dökülmesi korkusuyla ani hareketler yapamaz ve fazla yürüyemez hale geldim.”[16] Bunlar, Baudelaire’in kahraman imgesinde hoş bir görünüme kavuşturduğu deneyimler arasında, hemen hiçbir soru işareti yaratmayan türden olanlardır.

Aynı dönemde elinden her şeyi alınmış insan tipi bir başka yerde daha, Marx’ın yazılarında, üstelik ironik bir anlatımla betimlenmiş olarak karşımıza çıkar. I. Napoléon’un düşüncelerinden söz eden Marx, şöyle der “idées napoléoniennes’in yoğunlaşma noktasını... ordunun ağırlığı oluşturur. Ordu, belli bir toprak parçasını işleyen çiftçilerin “point d’honneur’üydü ve çiftçileri birer kahramana dönüştürmüştü.” Oysa III. Napoléon’un iktidarı döneminde ordu, “artık çiftçi kökenli gençliğin çilek tarlası değil, fakat aynı kökenden gelen lümpen proletaryanın bataklığıydı. Bu dönemde ordu, artık geniş ölçüde

Remplaçant'lardan, yani başkasının yerine parayla askerlik yapanlardan oluşur; tıpkı ikinci Bonaparte'ın da yalnızca bir Remplaçant, yani Napoléon'un yerine saltanat sürmeye çalışan biri olması gibi."[17] Bakışlarımızı bu manzaradan çarpışan şair imgesine çevirdiğimizde, birkaç saniye boyunca bu imgeye Marodeur'ün, yani serseri serseri dolaşan kavgacı ve yağmacı paralı asker imgesinin yansıdığını görürüz. Özellikle Baudelaire'in iki ünlü satırı, içerdiği göze çarpmayan içses düşümüyle birlikte, Marx'ın toplumsal bağlamda olmak üzere sözünü ettiği boş uzamda belirgin biçimde yankılanır. Bu satırlar, "Petites vieilles"in üçüncü şiirinin ikinci dörtlüğünün sonunda yer alır. Proust, bunlara "il semble impossible d'aller au-delà" sözcükleriyle eşlik etmiştir.

Ah! que j'en ai suivi, de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroisme au cœur des citadins.[19]

(Evet, izledim kimi zaman o ufak tefek yaşlı kadınları!
Hatırlıyorum, içlerinden biri, batan güneş, al bir
Lekenin yaralarından kanarcasına sızdığında gökyüzünden,
Düşüncelere dalmış, oturmaktaydı uzak bir sırada.
Nefesli bakır çalgılardan yana zengin ve askerlerce
Kimi zaman çalınıp bizim bahçelerimizi dolduran,
Ruha can katan altın renkli akşamlarda kentlilerin
Yüreklerine kahramanca bir şeyler aşılayan o konserleri
dinleyerek.)

Yoksul düşmüş çiftçilerin oğullarından oluşan ve ezgilerini kentin yoksul kesiminden gelenler için çalan bandolar - bunlar, "bir şeyler" sözcüğü içersinde düzmeceliğini ürkek bir tavırla gizleyen, bu tavrıyla da söz konusu toplumun üretebildiği tek özgün ve gerçek şey olan kahramanlığı temsil eder. Buradaki kahramanların yüreğinde, bir

askeri müzik çevresinde toplanan sıradan insanların da yüreklerinde bulunmayacak tek bir duygu yoktur.

Şiirde “bizim” diye söz edilen bahçeler, bakışlarını kendisine kapalı olan büyük parklarda özlemle gezdiren kent insanına açık bahçelerdir. Bu bahçelere gelen izleyici kitlesi, *Flâneur'ün* çevresinde dalgalanan kitleye tam özdeş değildir. Baudelaire, 1851 yılında şunları yazmıştır: “İnsan hangi partiden olursa olsun, fabrikaların tozunu yutan, pamuk zerreciklerini ciğerlerine çeken, teninin dokusuna üstübecin, civanın, başyapıtların üretilmesi için kullanılan bütün zehirlerin işlediği bu hastalıklı halkın sergilediği temsilden etkilenmemek olanaksız... Bu halk, üzerinde yeryüzünün onu hak sahibi kıldığı mucizeler uğruna kendini yiyip bitiriyor; damarlarında erguvan rengi bir kanın aktığını hissediyor; güneşin ışığında ve büyük parkların gölgeliklerinde, hüznün yüküyle ağırlaşmış bakışlarını uzun uzun gezdiriyor.”[20] Kahramanın kontur çizgileri, bu halkın oluşturduğu bir arkadüzlemde belirginleşir. Baudelaire, böylece ortaya çıkan resmin altına kendine özgü bir altyazı koymuştur. Resmin altına la modernité sözcüğünü yazmıştır.

Kahraman, modernizmin gerçek öznesidir. Bu, modernizmi yaşamak için kahramanca bir tutumun gerekli olduğu anlamına gelir. Balzac da bu düşünceyi savunmuştu. Balzac ve Baudelaire, bu düşünce aracılığıyla romantizme bir karşıtlık oluştururlar. Romantizmin özveriyi ve kendini adayışı yüceltmesine karşılık, onlar tutkuları ve karar verebilme gücünü yüceltirler. Fa-
kat dünyaya yeni bakış biçimi, şairde roman yazarına oranla çok daha karmaşık ve saklı tutulan noktalar açısından da çok daha zengindir. İki figür, bunların hangi açıdan söz konusu olduğunu gösterir. Bu figürler, kahramanı okura modern görünümüyle sergilerler. Balzac'ta gladyatör, commis voyageur'e (gezgin satıcı) dönüşmüştür. Büyük gezgin tüccar Gaudissart, Touraine'de iş yapmaya hazırlanır. Balzac onun hazırlıklarını betimlerken, kendi sözünü yarıda kesip şöyle seslenir: “Tanrım, ne atlet ne arena ve ne silâhlar; yani kendisi, dünya ve o hazırcevaplığı!”[21] Baudelaire ise proletaryada kılıç kullanan köle kimliğine yeniden rastlar; “L'âme du vin” (Şarabın Ruhu) adlı şiirin beşinci dörtlüğü, şarabın mirastan yoksun kılınana yaptığı vaadler arasında şunları sayar:

J’allumerai les yeux de ta femme ravie;
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L’huile qui raffermit les muscles des lutteurs.[22]

(Gözlerini tutuşturacağım vecd içindeki karının;
Oğluna güç, solgunluğuna da renk vereceğim
Ve yaşamın bu kırılgan atleti için
Güreşçinin kaslarını güçlendiren yağ olacağım.)

Ücretli işçinin günlük çalışmasının sonucu olan edim, antik çağda gladyatörün alkış toplamasına ve ün kazanmasına yol açan edimden geri kalmaz. Bu imge, Baudelaire’in bilgi temeli en sağlam saptamalarından biridir ve şairin kendi durumu üzerine düşünmesinden kaynaklanmadır. “Salon de 1859”daki bir bölüm, Baudelaire’in bu duruma nasıl bakılmasını istediğini gösterir: “Bir Raffaello’nun ya da bir Veronese’nin, onlardan sonra gelenleri değersiz kılmaya yönelik gizli bir amaçla nasıl yüceltildiklerini duyduğumda... onlarınkiyle en azından eşdeğerde sayılması gereken bir edimin... aslında onlarınkinden çok daha büyük bir hizmet olup olmadığını soruyorum; çünkü bu sonuncusu kendisine düşman bir atmosferde ve ülkede gerçekleştirilmiştir.”[23]

Baudelaire, tezlerini çarpıcı bir biçimde, adeta barok üslubunda bir ışıklandırmayla bağlama yerleştirmekten hoşlanırdı. Bu tezler arasındaki bağlamı -böyle bir bağlam var olduğu ölçü- de- perdelemek, Baudelaire’in kuramsal düzlemdeki tutumunun bir gereğiydi. Bu türden karanlık pasajların Baudelaire’in kaleminden çıkma mektuplarla aydınlatılabilmesi, hemen her zaman olasıdır. Yukarda yapılan, 1859 yılına ait alıntı ile, bundan on yılı aşkın bir zaman önce kaleme alınmış, epey şaşırtıcı gelen başka bir pasaj arasındaki bağlantı ise, yukarda sözü edilen yönteme başvurmaya gerek kalmaksızın ve herhangi bir kuşkuya da yer bırakmaksızın kurulabilmektedir. Aşağıdaki düşüncelerin amacı, bu bağlantıyı yeniden kurgulamaktır.

Modernizmin insanoğlunun doğal ve üretken temposunun önüne çıkardığı engeller, insanoğlunun güçleriyle orantılı değildir. Bu durumda insanın felce uğraması ve kurtuluşu ölümde araması, anlaşılır olmaktadır. Modernizm, damgasını kendisine düşman olan bir anlayışa

hiçbir önem vermeyen, kahramanca bir idarenin altına vuran intihar olgusunun işaretini taşımak zorundadır. Bu intihar bir vazgeçiş değil, ama kahramanca bir tutkudur. Başka deyişle, modernizmin tutkular alanında fethedilmesi demektir. İntihar, modernizmin kuramına ithaf edilmiş olan klasik pasajda böylece, yani "passion particulière de la vie moderne" niteliğiyle ortaya çıkar. Antik çağ kahramanlarının intiharları, bu bağlamda kuraldışıdır. "Oeta dağındaki Herakles'in, Utica'lı Cato'nun ve Kleopatra'nın dışında... antik çağ kaynaklarında intihar olayları var mıdır?"[24] Bu, Baudelaire'in söz konusu olayları modern kaynaklarda bulduğu anlamına gelmez; bu cümleyi izleyen, Rousseau ve Balzac'a yapılan atıf, zayıf bir atıftır. Ancak modernizm, bu tür betimlemelere ilişkin hammaddeyi hazır bulundurur ve ustasını bekler. Bu hammadde, modernizmin temelleri oldukları anlaşılan kesitlere yansımıştır. Bunların kuramına ilişkin ilk notlar, 1845 tarihlidir. Aynı dönemde intihar tasarımı, çalışkan kitlelerin yabancısı olmaktan çıkmıştır. "Artık ekmeğini kazanamamanın çaresizliğiyle yaşamına son veren bir İngiliz işçisini canlandıran bir litografinin kopyaları kapışılıyor. Bir işçi daha da ileri gidiyor, Eugène Sue'nun evine gidip kendini orada asıyor; elindeki bir kâğıtta şunlar yazılı: '...bizi savunan ve seven bir adamın çatısı altında öldüğüm takdirde, ölümün bana daha kolay geleceğini düşündüm."'[25] Adolphe Boger adında bir basımcı, 1841 yılında, "De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail" başlıklı küçük bir yazı yayımladı. Bu, gezici çırakların hâlâ eski lonca âdetlerinin sınırları içersinde kalan birliklerini işçi kuruluşlarına katılmaya çağıran, ılımlı bir yazıydı. Yazı başarılı olamadı; yaşamına kendi eliyle son verdi ve acılarında kendisine yoldaş olanlar için kaleme aldığı bir açık mektupta onların da kendisini izlemelerini istedi. Baudelaire gibi biri rahatlıkla, intiharı gericiliğin egemen olduğu dönemlerde kentlerdeki hastalıklı kitlelerin gerçekleştirebilecekleri tek kahramanca eylem sayabilirdi. Şair, belki de büyük hayranlık beslediği Alfred Rethel'in "ölümünü", bir sehpanın önüne oturmuş, intihar edenlerin ölme biçimlerini tuvale yansıtan usta bir çizimci olarak tasarımlamıştı. Resimdeki renklere gelince, bu konuda moda, kendi paletini sunuyordu.

Temmuz Monarşisi'nden bu yana, erkek giyiminde siyah ve gri renkler egemen olmaya başlamıştı. Bu yenilik, "Salon de 1845" adlı

eserinde Baudelaire'i ilgilendirmiştir. Baudelaire, bu ilk yazısının sonunu şöyle bağlar: "Şimdiki yaşamımızın epik yanını çıkarmayı başaran ve rugan ayakkabılarımızla kravatımızın bizi ne kadar büyük ve şiirsel gösterdiğini, çizgilerin ve renklerin yardımıyla nasıl anlayacağımızı bize öğreten kişi, ressam sıfatını herkesten çok hak edecektir - Umarız gerçek öncüler, önümüzdeki yıl bize tam anlamıyla Yeni'nin ortaya çıkışını kutlamanın mutluluğunu tattırırlar."[26] Baudelaire, bir yıl sonra şöyle yazar: "Giysiye, yani modern kahramanın kabuğuna gelince... bu giysinin kendine özgü bir güzelliği ve çekiciliği yok mu? ...Bu, çağımızın gereksindiği giysi değil mi? Çünkü bizimkisi, acı çeken, kapkara ve zayıf omuzlarında sonrasız bir hüznün simgesini taşıyan bir çağ. Siyah giysi ile redingot, yalnızca genel bir eşitliğin ifadesi olarak politik bir güzelliğe sahip bulunmakla kalmıyor, bunların toplumun ruhsal konumunu yansıtmalarından kaynaklanan şiirsel bir güzellikleri de var ve bu şiirsel güzellik, cenaze habercilerinden -siyasi cenaze habercilerinden, erotik cenaze habercilerinden ve özel cenaze habercilerinden- oluşma sonsuz bir kortej aracılığıyla sergileniyor. Zaten herhangi bir cenaze törenine katılmayanımız yok. - Umarsızlığın herkesin sırtındaki üniforması, eşitliğin kanıtı yerine geçiyor... Ve kumaşta bulunan, türlü yüz hareketleri yapan, ölmüş eti saran yılanlar gibi duran kıvrımların da gizli bir çekiciliği yok mu?"[27] Sonede sözü edilen ve matem giysileriyle geçip giden kadının, şair üzerinde yarattığı derin etkinin uyanmasına bu tasarımlar katkıda bulunmuştur. 1846 tarihli metin şöyle son bulur: "Sizler, Vautrin, Rastignac, Birotteau - ve sen, hepimizin sırtındaki o ölümü çağrıştıran, kramp geçirir gibi giydiğin redingot yüzünden ne sıkıntılar çektiğini halka anlatmaya cesaret edemeyen Fontanares; ve sen, Honoré de Balzac, *İliada*'nın kahramanları senin ayağına su bile dökemezlerdi."[28]

On beş yıl sonra Güney Almanyalı demokrat Friedrich Teodor Vischer, erkek modasına ilişkin bir eleştirisinde Baudelaire'inkilere benzeyen saptamalar yapmıştır. Arada yalnızca vurgu farkı vardır; Baudelaire'de renk tonu olarak modernizmin broşüründe kullanılan, Vischer'de politik savaşın somut kanıtına dönüşmüştür. Vischer, 1850'den beri egemen olan gerici hareketleri göz önünde tutarak şunları yazar: "Rengini belli edene gülünüyor, dik durmak çocukça sayılıyor; böyle bir durumda giysiler de nasıl renksiz, aynı zamanda

hem sarkık, hem de dar olmasın?”[29] Uç noktalar birbirine değmektedir; Vischer’in siyasi eleştirisi, bir eğretileme niteliğiyle belirginleştiği noktada, Baudelaire’in eski bir imgesiyle kesişir. “Albatros” adlı sonede -şiir, genç şairin ıslah olması umuduyla gönderildiği bir deniz yolculuğunda kaleme alınmıştır- Baudelaire kendi kişiliğini bu kuşlarda bulur ve mürettebat tarafından güverteye bırakılan albatrosların beceriksizliğini şöyle anlatır:

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l’azur, maladroits et honteux,
Lissents piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons trainer â coté d’eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule![30]

(Bu tutsak krallar, koparılmış kendi ülkelerinden,
Güçlükle yürümekte güvertede yaralanmış gururuyla,
Ve o geniş, beyaz kanatlarını, zavallı, sallamaktalar
Ağır birer kürek gibi iki yanlarında.

Bu kanatlı yolcu, ne kadar da beceriksiz ve zayıf!)

Vischer, ceketlerin bol ve bileklerin üstünden sarkan kolları üzerine şöyle der: “Bunlar artık birer kol değil, fakat gelişmemiş kanattır, penguenlerin kütleşmiş kanatlarıdır, balık yüzgeçleridir ve yürüyüş sırasında bu biçimsiz eklemlerin hareketi, ahmakça bir el kol sallayışını, itmeyi, kaşınma hareketini, kürek çekmeyi andırır.”[31] Aynı görünüş sonucunda aynı imge oluşmaktadır.

Baudelaire modernizmin yüzünü, bu yüzün alnındaki Kabil damgasını yadsımaksızın, şöyle belirler: “Gerçek anlamda modern konularla ilgilenen yazarların çoğunluğu, onaylanmış, resmi konularla yetindi - bu yazarlar zaferlerimizi ve siyasi kahramanlığımızı işlediler. Bunu da istemeyerek, yalnızca hükümet kendilerine bu yönde talimat verdiği ve para ödediği için yapmaktadırlar. Oysa özel yaşamda çok daha kahramanca konular var. Gerek sosyete yaşamının, gerekse bir büyük kentin bodrum katlarına yerleşmiş kuralsız yaşamların -suçluların ve pezevenkleri tarafından çalıştırılan kadınların- sergiledikleri sahneler gibi. *Gazette des tribunaux* ve *Moniteur*,

kahramanlığımızı görebilmemiz için yalnızca gözlerimizi açmamızın yeterli olduğunu bize kanıtlamaktadır."[32] Bu noktada karşımıza kahraman imgesi çerçevesinde kabadayı çıkar. Kabadayı, Bounoure'un Baudelaire'in yalnızlıkla örülü dünyasında saptadığı karakterlerin temsilcisidir - "bir tür *noli me tangere* konumu, bireyin kendi uzaklığının içine kapanışı."[33] Kabadayı, erdemleri ve yasaları reddeden insandır. Toplumsal Sözleşmeyi sonrasız bozmuştur. Böyle- ce burjuva sınıfından bütün bir dünyayla ayrıldığına inanır. Bu yüzden o sınıfın üyelerinin, kısa bir süre sonra Hugo tarafından *Châtiments*'da son derece etkili betimlenen yardakçılar olduklarını göremez. Baudelaire'in yanılsamaları ise, doğallıkla, daha uzun soluklu olmuştur. Bu yanılsamalar, kabadayılığın şiirinin kurucusudur ve varlığını seksen yılı aşkın bir zaman parçası boyunca sürdüren bir türe ilişkindir. Baudelaire, bu damarları ilk açan kişidir. Poe'nun kahramanı suçlu değil, dedektiftir. Öte yandan Balzac, toplumda yalnızca büyük toplumdışıları tanır. Vautrin, yükselişi ve düşüşü yaşar; onun da çizgisi Balzac'ın bütün öteki kahramanlarının çizgisi gibidir. Suçluluk uğraşı da öteki uğraşlar gibi bir uğraştır. Örneğin Ferragus, büyük düşünür ve kapsamlı planlar yapar; o, bir Carbonari tipidir. Yaşamı boyunca hem toplumun, hem de büyük kentin sürgünü olarak kalan kabadayının Baudelaire'den önce edebiyatta yeri yoktur. *Fleurs du mal'de* bu konuyu en çarpıcı biçimde dile getiren "Vin de l'assassin", Paris'te yeni bir akımın çıkış noktasını oluşturmuş, "Chat noir" da bu akımın "artistik karargâhına" dönüşmüştür. "Passant sois moderne!"*, sözü edilen akımın ilk döneminin, başka deyişle kahramanlık döneminin parolasıdır.

*** "Ey yolcu, modern ol!" (Ç.N.)**

Şairler, toplumun çöplüğünü kendi yollarının üstünde bulurlar ve kahramanca suçlamaları da bu çöplükten kaynaklanır. Böylece temsil ettikleri yüce tipe, eşzamanlı olarak sıradan bir tipin çizgileri de yansır. Bunlar, Baudelaire'i sürekli ilgilendirmiş olan paçavracının çizgileridir. "Vin des chiffoniers"den bir yıl önce, söz konusu figüre ilişkin şiirsel bir betimleme yayımlanmıştır: "Burada, görevi başkentte bir gün öncesinin çöplerini toplamak olan bir adamla karşı karşıyayız. Bu adam büyük kent neyi fırlatıp atmışsa, neyi ezip geçmişse, hepsinin bir dökümünü yapar ve toplar, israfın yıllık birikimlerini ve stok

edilmiş süprüntüleri bir araya getirir; önündekileri tasnif eder ve akıllı bir seçim yapar; bir hazinenin başına oturmuş bir cimri gibi davranır ve endüstri tanrıçasının çeneleri arasında yararlı ya da mutluluk verici nesnelerin biçimini alacak olan çöplüğü biriktirir."[34] Bu betimleme, Baudelaire'in anlayışındaki bir şairin yöntemi bağlamında tek kapsamlı eğretilemedir, ister paçavracı, ister şair olsun - süprüntüler ikisini de ilgilendirir; ikisi de normal insanların uykunun hakkını verdikleri saatlerde, yalnızlıkları içersinde zanaatlerini icra ederler; tavırları bile ortaktır. Nadar, Baudelaire'in "sıçrar gibi yürüyüşünden" ("pas saccade"[35]) söz eder; bu, kentte uyak avına çıkmış şairin yürüyüşüdür; önüne çıkan süprüntüleri toplamak için ikide bir duran paçavracı da aynı adımlarla yürümek durumundadır. Baudelaire'in aradaki bu yakınlığı gizlice sergilemek niyetinde olduğunu gösteren güçlü belirtiler vardır. Ancak söz konusu yakınlığın bir kehaneti içerdiği kesindir: Paçavracılığa kadar düşmüş şairin bir kardeşi, altmış yıl sonra Apollinaire'de ortaya çıkar. Bu tip, Croniamantal'dir, "poète assasiné"dir (öldürülmüş şairdir) - bütün yeryüzünde lirik şairlerin kökünü kazıyacak olan soykırımın ilk kurbanıdır.

Kabadayılığın şiiri, bulanık bir ışıkla sarılıdır. Süprüntüler, büyük kentin kahramanlarını mı temsil eder? Yoksa kahraman, eseri için bu malzemeyi kullanan bir şair midir? Modernizmin kuramı, iki olasılığa da yer verir. Ancak yaşlanmakta olan Baudelaire, "Les plaintes d'un Icare" adlı, geç dönem ürünü bir şiirinde, artık gençliğinde aralarında kahramanlar aramış olduğu insanlarla aynı duyguları paylaşmadığını sezdirir.

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus;
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.[36]

(Mutludur fahişelere âşık olan,
Doyuma ermiş ve özgürdür;
Bana gelince, kırılmış kollarım bütünüyle
Yukardan geçen bulutlara sarılmaktan.)

Şiirin başlığının belirttiği gibi, antik çağ kahramanının temsilcisi olan şair, eylemlerini *Gazette des tribunaux*'nun anlattığı modem kahramanın önünde geri çekilmek zorunda kalmıştır. Gerçekte modern kahraman kavramının çatısı altında böyle bir feragat zaten vardır. Antik çağ kahramanı, yıkılıp gitmeye yargılıdır ve bu yıkılışın kaçınılmazlığını betimlemek için herhangi bir tragedya yazarının dirilmesine gerek yoktur. Ancak modernizm bir kez işlevini yerine getirdikten sonra, süresi de artık dolmuş demektir. O zaman modernizm sınavdan geçirilecektir. Herhangi bir zaman antik çağa dönüşüp dönüşmeyeceği, modernizm son bulduktan sonra anlaşılacaktır.

Baudelaire hep bu sorunun bilincinde olmuştur. Eskilerin ölümsüzlük istemini, günün birinde bir antik çağ yazarı gibi okunabilme istemine dönüştürmüştür. “Modern olan her şey, günün birinde antik çağa dönüşmeye değerdir”[37] - bu, Baudelaire’e göre tam anlamıyla sanatsal görevin tamamlanışıdır. Gustave Kahn, çok yerinde olarak, Baudelaire’de bir “reus de l’occasion, tendeu par la nature du prétexte lyrique”[38] konumu saptar. Baudelaire’i fırsatlar karşısında umursamaz yapan, yukarda sözü edilen görevin bilinci olmuştur. Baudelaire’e göre, onun da içinde yaşadığı çağda, antik çağ kahramanının “görevine”, bir Herakles’in “çalışmalarına”, onun en birincil diye üstlendiği görevden, yani modernliğe biçim kazandırma görevinden daha yakın düşen bir şey yoktur.

Modernizmin kurduğu bütün ilişkiler arasında antik çağ ile olanı, en yetkin düzeydeki ilişkidir. Baudelaire’e göre bu, Victor Hugo’nun eserlerinde görülebilir. “Kader onu... antik çağın kasidelerini ve tragedyasını... onun kaleminden çıkma şiirlerin ve oyunların kalıbı içersinde yeniden biçimlemeye itti.”[39] Modernizm, bir dönemi belirler; aynı zamanda da bu dönemde etkinlik gösteren, dönemi antik çağa dönüştüren bir gücü belirler. Baudelaire, istemeyerek ve ancak sayılı durumlarda, Hugo’nun bu gücü taşıdığını belirtmiştir. Buna karşılık Wagner’i, söz konusu gücün sınırsız ve her türlü yapaylıktan uzak kaynağı saymıştır. “Konuların seçimi ve dramatik yöntemi açısından antik çağa yaklaşan Wagner, tutku dolu anlatım gücü sayesinde modernizmin en önemli temsilcisidir.”[40] Bu cümle, Baudelaire’in modern sanata ilişkin kuramını özüyle içermektedir. Bu kurama, göre antik çağın örnek olma niteliği, yapıyla sınırlıdır; eserin özü ve esin

kaynağı ise modernliğin alanına girer. “Antik çağda salt sanattan, mantıktan, genel yöntemden başkaca bir şeyi irdelemeye kalkanın vay haline! Eğer biri kalkıp da antik çağın derinliklerine fazla dalarsa... bu fırsatın kendisine sağladığı ayrıcalıkları yitirir.”[41] Guys üzerine kaleme alınan denemenin son cümleleri ise şöyledir: “O, her yerde şimdiki yaşamımızın geçici, uçup gidici güzelliğini aradı. Okur, bu güzelliği modernlik diye adlandırmamıza izin verdi.”[42] Özetlendiğinde, bu öğreti şöyle dile getirilmektedir:

“Güzel’de biri sonrasız ve değişmez... biri de görece, koşullu olmak üzere iki öğe birlikte etkindir. Sonuncu öğe... içinde bulunulan dönemden, modadan, ahlâk anlayışından, tutkulardan kaynaklanır. Bu ikinci öğe olmaksızın... ilkinin özümsenebilmesi düşünülemezdi.”[43] Bunun, derine inen bir çözümleme olduğu söylenemez.

Modern sanatın kuramı, Baudelaire’in modernizme ilişkin anlayışının en zayıf noktasıdır. Baudelaire’in modernizm anlayışı, modern motifleri sergiler; sanat kuramının işlevinin ise herhalde antik sanatla bir hesaplaşma olması gerekirdi. Oysa Baudelaire hiçbir zaman böyle bir işe kalkışmamıştır. Eserlerinde doğanın ve naifliğin yitirilmesi olarak belirginleşen feragati, geliştirdiği kuram aşamamıştır. Bu kuramın ifade ediliş biçimine varana kadar Poe’ya bağımlılığı, kendinden emin olmayışının ifadesidir. Aynı kuramın polemik yönelimi ise farklıdır; bu yönelim, tarihselciliğin kurşuni renkli arkadüzleminin, Villemain ve Cousin’le birlikte moda olan Aleksandrenciliğin karşısına dikilir. *Fleurs du mal*’deki bazı şiirlerinde yapıldığının tersine, modernizm estetik düşüncelerinden hiçbirini antik çağla kaynaşma içersinde betimlememiştir.

Sözü edilen şiirlerin başında “Le cygne” gelir. Bunun alegorik bir şiir olması boşuna değildir. Sürekli hareket içersinde olan kent, donup kalır. Bir yandan cam kadar kırılgan, öte yandan da -anlamı bağlamında- cam kadar saydam olur. (“La forme d’une ville / Charge plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel.”)[44] (“Bir kentin biçimi ne yazık ki bir ölümlünün yüreğinden daha çabuk değişir.”) Paris’in yapısı, kırılgan bir yapıdır; çevresi kırılganlığın simgelerince kuşatılmıştır. Bunlar, yaşayanlar (zenci kadın ve kuğu) ve tarihi figürlerdir (“Hektor’un dul karısı ve Helenus’un karısı Andromakhe”). Geçmişten kaynaklanan hüzün ile geleceğe yönelik umutsuzluk, bunların ortak duygularıdır. Modernizmin antik çağa en çok ve en içten

yaklaştığı nokta, bu çöküş atmosferidir. Paris, *Fleurs du mal'de* geçtiği her yerde bu çöküşün işaretlerini taşır. "Crépuscule du matin", uyanan bir insanın, bir kentin simgesiyle yansıtılmış hıçkırığıdır; "Le soleil", kenti, güneşe tutulan eski bir kumaş gibi, her yanı akmış olarak sergiler; sıkıntılar yaşlılığında da vakasını bırakmadığı için, her gün yeniden ve kadere teslim olarak işine koyulan ihtiyar adam, kentin alegorisidir; yaşlı kadınlar -"Les petites vieilles"- ise kentin sakinleri arasında, aynı zamanda tinsel bir atmosferin de taşıyıcısı olan tek insanlardır. Bu şiirler, onyıllar boyunca varlıklarını tartışmasız sürdürmelerini, onları koruyan bir çekinceye borçludurlar. Bu, büyük kent karşısındaki bir çekincedir ve söz konusu şiirleri, onlardan sonra gelen, büyük kenti konu alan bütün şiir edebiyatından ayırır. Verhaeren'in bir kıtası, burada neyin söz konusu olduğunu anlatmaya yeterlidir.

Et qu'importent les maux les heures démentes
Et les cuves de vice où la cité fermente
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté
Qui soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.[45]

(Eğer bir gün yeni bir İsa çıkacaksa, sisin
Ve heykelleşmiş ışıktaki peçelerin ardından,
İnsanlığı kendine çekip vaftiz edecekse yeni yıldızlarla,
Ne önemi var şeytanların, çılgın saatlerin ve içinde
Kentin mayalandığı, kötülük dolu fıçıların?)

Baudelaire böyle perspektifler tanımaz. Onun büyük kentin kırılganlığına ilişkin kavramı, Paris üzerine kaleme aldığı şiirlerin kalıcılığının temelini oluşturur.

"Le cygne" adlı şiir de Hugo'ya ithaf edilmiştir; Baudelaire, bunu belki de Hugo'yu, eserleri yeni bir antik çağı sergileyen az sayıdaki sanatçılardan biri saydığı için yapmıştır. Hugo'da esin kaynağı diye bir kavramdan söz edilebilse bile, bu kaynak Baudelaire'inkinden tümüyle farklıdır. Eğer biyolojik bir kavram kullanmak yerinde olursa, bir tür ölümün mimesisi niteliğiyle, Baudelaire'in şiirlerinde çok sık rastlanan donup kalma yetisi, Hugo'ya yabancıdır. Buna karşılık

Hugo’da, ölüler diyarına olan bir eğilimden söz edilebilir. Bu eğilim, doğrudan belirtilmeksizin Charles Péguy’nin aşağıdaki cümlelerinde ifadesini bulmaktadır. Bu cümleler, Hugo ile Baudelaire’in antik çağ anlayışları arasındaki ayrımın nerede aranması gerektiğini göstermektedir. “Şundan emin olunmalı: Hugo, kentlerarası yolda dilenciyi gördüğünde... onu olduğu gibi görürdü, gerçekte nasılsa, öyle görürdü... yani anayolda bir antik çağ dilencisi, antik çağ yakarıcısı olarak. Şöminelerimizden birinin mermer kaplamasını ya da modern şöminelerimizden birindeki, çimentoyla oturtulmuş tuğlaları gördüğünde, bunları ne iseler o olarak, yani ocak taşı, antik çağın taşı olarak görürdü. Evin kapısını ve normalde çekiçle biçimlendirilen taştan yapılma eşiği gördüğünde, bu dövülmüş taşta antik çizgiyi, kutsal eşiğin çizgilerini saptardı.”[46] *Sefiller’* in aşağıdaki pasajına bundan daha iyi bir yorum düşünülemez: “Antoine dış mahallesinin meyhaneleri Aventin tepesinde, Sibylla’nın mağarası üstüne inşa edilmiş ve derinden gelen kutsal ilhamlarla bağlantılı tavernalara benzerler; masaları hemen daima üç ayaklı olan bu tavernalarda Ennius’un Sibylla’nın şarabı dediği şaraptan içilirdi.”[47] Bir “Paris antik çağı”na ilişkin ilk imgeyi içeren eser, başka deyişle Hugo’nun “A l’arc de triomphe” başlıklı şiir dizisi de, aynı bakış açısından kaynaklanmadır. Bu anıtın yüceltilmesi, çıkış noktası olarak bir Parius Savaşı’nı (“immense campagne”) almıştır; bu savaşın sonrasında batık kentten geriye yalnızca üç anıt kalmıştır: Sainte-Chapelle, Vendôme Sütunu ve Zafer Anıtı. Bu şiirlerin Victor Hugo’nun genel yaratısı çerçevesinde taşıdığı önem, Ondokuzuncu Yüzyıl’a ait ve klasik antik çağı örnek alan bir Paris imgesinin oluşmasındaki payıyla da eşanlamlıdır. Baudelaire, 1837’de kaleme alınmış olan bu şiirleri hiç kuşkusuz bilmekteydi.

Bu tarihten yedi yıl önce tarihçi Friedrich von Raumer, *1830 yılında Paris’ten ve Fransa'dan Mektuplar'ında* şunları not eder: “Dün Notre Dame’ın kulesinden dev kente kuşbakışı baktım; acaba Paris’in zemini, ne zaman Thebai ve Babil’in zemini gibi görünüm alacak?”[48] “Suyun, yankılar çıkaran köprü kemerlerine çarparak kırıldığı bu kıyılar, yeniden mırıltılarla eğilip bükülen sazlara geri verildiğinde”,[49] bu zeminin nasıl olacağını Hugo betimlemiştir:

Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine

Qu’un peuple évanoui dont elle est encore pleine.[50]

(Ama hayır, her şey ölmüş olacak. Ve ölmüş halklara
Hâlâ gebe bu düzlükte, yitip gitmiş bir halktan başka bir şey kalmayacak.)

Raumer’den yüz yıl sonra, Léon Daudet, kentin bir başka yüksek yöresinden, Sacré-Coeur’den Paris’e bakar. “Modernizm”in o güne kadar uzanan tarihi, Daudet’nin gözüne korkutucu ölçülerle bir kasılma konumunda yansır: “İnsan yukardan bu saraylar, anıtlar, evler ve barakalar yığınına baktığında, hepsinin bir ya da birden fazla yıkım için öngörülmüş olduğu duygusuna kapılıyor - meteorolojik ya da toplumsal yıkımlar... Forvières’den Lyon’a, Notre-Dame de la Garde’dan Marsilya’ya, Sacré-Coeur’den Paris’e saatler boyu baktım... Bu yüksekliklerden en belirgin görülen şey, bir tehdit oluyor, insan toplulukları korkutucu; ...insanoğlu çalışacak işi gereksinir, bu doğru, ama insanın başka gereksinimleri de vardır... Bunlar arasında, hem kendi iç dünyasında, hem de onu oluşturan toplumda gizli olan intihar gereksinimi de bulunmaktadır ve bu, insanın kendini hayatta tutma içgüdüsünden daha güçlüdür. Bu yüzden insan Sacré-Coeur’den, Forvières’den ve Notre-Dame de la Garde’dan aşağıya baktığında, Paris, Lyon ve Marsilya’nın hâlâ ayakta durmalarına şaşıyor.”[51] Baudelaire’in intiharda saptamış olduğu “Passion moderne”in, içinde bulunulan yüzyılda kazandığı çehre, işte budur.

O yüzyılda Paris kenti, kendisine Haussmann tarafından verilen kalıba girer. Haussmann, kentin görünümündeki köklü değişiklikleri düşünülebilecek en basit aletlerle, kazma, kürek, kaldıraç ve benzerleri aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Zaten bu sınırlı aletler, en büyük yıkımlara yol açmamış mıdır? Ve o zamandan bu yana, kentlerle birlikte, onları yerle bir edecek araçlar da geliştirilmemiş midir? - Haussmann’in çalışmalarının doruk noktasına vardığı, mahallelerin bir bütün olarak yakıldığı bir dönemde, 1862 yılının bir öğleden sonrasında Maxime Du Camp, Pont Neuf dedir. Bir gözlükçü dükkânının biraz uzağında, gözlüklerinin yapılmasını beklemektedir. “Artık yaşlılığın eşiğinde bulunan yazar, insanın akıp gitmiş hayatını düşünürken her şeyde kendi melankolisinin yansımalarını gördüğü anlardan birini yaşamaktaydı. Görme gücünde meydana gelen ve

gözlükçüye gitmesine yol açan hafif eksilme, yazara insanoğlunun yaşamındaki her şeyin o kaçınılmaz faniliğini hatırlatmıştı. Doğuda çok yolculuklar yapmış, artık toprak olan ölülerin ıssız diyarlarını gezmiş olan yazar, ansızın çevresinde tozutup duran bu kentin de tıpkı daha önceki bir çok başkent gibi, günün birinde mutlaka öleceğini düşündü. Perikles döneminin Atina'sının, Barca döneminin Kartaca'sının, Ptolemeler döneminin İskenderiye'sinin, Sezarlarının zamanındaki Roma'nın bugün bize ne kadar olağanüstü gelebileceğini aklından geçirdi... Kimi zaman insana olağanüstü bir konumun kapılarını açan ani bir ilhamın etkisiyle, antik çağ tarihçilerinin kendi kentleri üzerine yazmadıkları kitabı Paris için kaleme almaya karar verdi... Olgunluk döneminin eseri, iç dünyasında belirmişti."[52] Gerek Hugo'nun "Zafer Anıtına" adlı şiirinde, gerekse Du Camp'ın kendi kentine ilişkin yönetim tekniği açısından oluşturulmuş büyük betimlemesinde, Baudelaire'in modernizme ait düşüncesini yönlendirmiş olan aynı esinlenme söz konusudur.

Haussmann, çalışmalarına 1859'da başladı. Yasal düzenlemelerle yolu açılan bu çalışmaların zorunluğu, uzun zamandır duyumsanmaktaydı. Du Camp, yukarda anılan eserinde şöyle yazar: "1848'den sonra Paris, artık oturulamaz olmak üzereydi. Ray şebekesinin sürekli genişlemesi... trafiği ve kentteki nüfus artışını yoğunlaştırıyordu, insanlar, başka çare olmadığı için tıkıldıkları daracık, pis, eski ve karmakarışık sokaklarda boğuluyorlardı."[53] Ellili yılların başında Paris halkında, kentin görünümünde büyük bir temizlik yapılması gerektiği fikri yerleşmeye başladı. Bu temizlik çalışmaları kuluçka dönemindeyken, iyi bir imgelemi en az çalışmaların kendisi kadar güçlü etkilemiş olabileceği varsayılabilir. "Les poètes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets"[54] der Joubert. ("Şairler nesnelerin doğrudan varlıklarından çok, imgelerinden esinlenirler.") Sanatçılar için de aynı konum geçerli olmalıdır. İnsanın pek yakında artık göremeyeceğini bildiği şey, imgeye dönüşür. Herhalde anılan dönemde Paris sokakları için de durum böyle olmuştur. Paris'teki köklü değişimle gizli bağıntısından hemen hiç kuşku duyulamayacak olan eser, bu değişimden birkaç yıl önce tamamlanmıştı. Burada sözü edilen eser, Meryon'un Paris manzaralarını konu alan gravürleridir. Kimse bu manzaralardan Baudelaire kadar etkilenmemiştir. Baudelaire için en etkileyici öğe,

yıkımın Hugo’nun düşlerine temel olan arkeolojik görünüşü değildi. Hugo’ya göre antik çağ, hiç zarar görmemiş Zeus’un başından çıkacak bir Athena gibi, hiç zarar görmemiş modernizmin içinden bir çırpıda doğabilmeliydi. "Meryon ise kentin antik çehresini, sokaklarının tek bir taşını bile feda etmeksizin işlemişti. Baudelaire’in modernizm düşüncesinde sürekli izini sürdüğü, işte böyle bir bakış açısıydı. Baudelaire, Meryon’a tutku düzeyinde hayranlık beslemekteydi.

Bu iki insan arasında neredeyse seçimle oluşmuş bir hısımlık vardı. Aynı yılda doğmuşlardı; ölümleri arasında ise yalnızca ay farkı bulunmaktaydı, ikisi de yalnızlık içersinde ve ağır bilinç sakatlıklarına uğramış olarak -Meryon, bir akıl hastası olarak Charenton’da, konuşma yetisini yitiren Baudelaire ise özel bir klinikte- öldüler. Ün, ikisine de çok geç ulaştı. Meryon yaşadığı sürece onu takdir eden tek insan Baudelaire oldu. Baudelaire’in düzyazıları arasında çok azı, Meryon için kaleme aldığı kısa metinle boy ölçüşebilir. Baudelaire, Meryon’dan söz ederken modernizmi yüceltir; ama yaptığı, aynı zamanda Meryon’un antik manzaralarını yüceltmektir. Çünkü Meryon’da da antik çağ ile modernizm iç içedir; aşırı yükleme, yani alegori Meryon’da da tartışılmaz düzeyde vardır. Meryon’un resimlerindeki altyazılar önemlidir. Söz konusu metinler deliliği çağrıştırırken, varolan gizemli atmosfer “anlam”ın vurgulanmasını sağlar. Meryon’un Pont Neuf manzarasının altındaki dizeleri, sofistik oluşlarından öte, bir yorum niteliğiyle “Squelette laboreur”e çok yakındır:

Ci-git du vieux Pont-Neuf
L’exacte ressemblance
Tout radoubé de neuf
Par récente ordonnance.
O savants médecins,
Habiles chirurgiens,
De nous pourquoi ne faire
Comme du pont de pierre.[55]

(İşte burada, eski Pont-Neufün
Tam bir benzeri
Her şey onarılmış

Yeni bir yasaya göre.
Ey çok bilen doktorlar
Ve becerikli cerrahlar,
Neden bize de yapmazsınız
Bu taş köprüye yapılmış olanı!)

Geffroy, bu resimlerin eşsizliğini "doğrudan yaşamdan kopya edilmiş olmalarına rağmen, tükenmiş bir yaşamı, ölmüş ya da ölecek bir yaşamı çağrıştırmalarında"[56] aramakla Meryon'un yaratısının özünü ve bu yaratı ile Baudelaire arasındaki hısımlığı, ama bundan da önemlisi, pek yakında yıkıntılarla kaplanacak olan Paris kentinin aslına sadık biçimde betimlendiğini kavramış olmaktadır. Baudelaire'in Meryon üzerine kaleme aldığı metin, inceden inceye bu antik havadaki Paris'in önemini yansıtır: "Büyük bir kentin doğal heybetinin şiirsel açıdan böylesine güçlü işlendiği, azdır: Üst üste yığılı, taştan kitlelerin görkemi, kalkmış parmaklarıyla gökyüzünü işaret eden kilise kuleleri, endüstrinin göğe duman orduları gönderen dikili taşları, örümcek ağını andıran dokularını neredeyse bir çelişkiye yol açarcasına onarılmakta olan yapıların üstüne yayan iskeleler, öfkeye gebe, kinin ağırlığını taşıyan bulanık gökyüzü, arada derinliğine uzanan, ancak tiyatro eserlerinde görebildiğimiz ve kendi hayallerimizle süslediğimiz manzaralar - kısacası, uygarlığın pahalıya patlamış, şan ve şereften yana zengin dekorunu oluşturan o karmaşık öğelerin hiçbiri unutulmamış."[57] Başarısız kalması bir kayıp diye nitelendirilebilecek planlar arasında, Meryon'un albümünü Baudelaire'in metinleriyle birlikte yayımlamak isteyen yayıncı Delâtre'ın planını da saymak gerekir. Bu metinlerin yazılmamış olmasının sorumluluğu, grafikere aittir; çünkü söz konusu grafiker, Baudelaire'in yapması gereken işin, kendisince öngörülen evlerin ve caddelerin bir dökümünü vermekten farklı olduğunu düşünmemiştir. Eğer Baudelaire bu işe girişseydi, Proust'un "Baudelaire'in eserlerinde antik kentlerin rolü ve bu kentlerin zaman zaman eserlere kazandırdığı al renk" konusunda söyledikleri, hiç kuşkusuz bugün okunduğunda ortaya çıkandan daha anlamlı olacaktı. Baudelaire için bu kentler arasında Roma başta gelmekteydi. Şair, Lecomte de Lisle üzerine kaleme aldığı bir yazıda bu kente duyduğu "doğal sevgiyi" itiraf etmiştir. Bu sevgi Baudelaire'e büyük bir olasılıkla Piranesi'nin gravürleri (veduta) tarafından

aşılanmıştır; bu gravürlerde restore edilmemiş olan harabeler, yeni kentle henüz birlik ve bütünlük içersinde görülür.
Fleurs du mal'in Ondokuzuncu şiiri olan sone, şöyle başlar:

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon.[59]

(Bu dizeyi veriyorum sana, belki
Güçlü kuzey rüzgârıyla yelken açan adım
Uzak zamanlara varır, biraz ünle
Ve bir rüyayı taşır ruhlara diye;

Böylece sen de, tıpkı eski bir söylencedeki gibi
Etkileyebilirsin okuru sanki bir santurun nağmeleriyle.)

Baudelaire, antik bir şair gibi okunmak ister. Bu istek, şaşılacak kadar çabuk gerçekleşmiştir. Çünkü uzak gelecek, yani sonede sözü edilen "époques lointaines" gelivermiştir; hem de şairin ölümünden ancak onyıllar sonra; oysa Baudelaire, bu süreyi herhalde yüzyıllar diye düşünmüştü. Gerçi anılan dönemde Paris, hâlâ ayaktadır ve toplumsal gelişmenin belirleyici büyük eğilimlerinde de bir değişiklik olmamıştır. Gelgelelim bunlar sürekliliğini koruduğu ölçüde bunlara ilişkin deneyimler, "ger-
çek anlamda yeni"nin damgasını taşıyan ne varsa, onları yıkıma yargılı olarak sergilemiştir. Bunların arasında en çok değişen, modernizm olmuştur; modernizmin içinde var olarak düşünülen antik öğe ise, gerçekte eskimiş olanın görüntüsünü sergiler. "Herculaneum, küllerin altından yeniden çıkarılabildi; ama birkaç yıl, bir kentin örf ve âdetlerini bütün yanardağların küllerinden çok daha iyi gömer."[60]

Baudelaire'in antik çağı, Roma antik çağıdır. Yalnızca bir noktada Yunan antik çağı da şairin dünyasına girer. Yunanistan, şaire modern zamanlara taşınmayan değer ve taşınabilir olan kadın kahraman

imgesini sağlar. *Fleurs du mal'in* en büyük ve en ünlü şiirlerinden birinde kadınlar, Yunan adları -Delphine ve Hippolyte- taşırlar. Şiir, lezbiyen aşka adanmıştır. Lezbiyen, modern zamanların kadın kahramanıdır. Lezbiyenin kişiliğinde Baudelaire'in bir erotik ideali -sertlikten ve erkeklikten söz eden kadın-, bir tarihi idealle, başka deyişle antik çağdaki büyüklük idealiyle kaynaşmıştır. Bu, lezbiyenin *Fleur du mal*'deki konumunu bütünüyle kendine özgü kılar. Yine bu durum, Baudelaire'in neden uzun bir süre bu şiirler için "Les Lesbiennes" başlığını düşünmüş olduğunu da açıklar. Bunun dışında, Baudelaire lezbiyeni sanat için keşfetmiş olan kişi değildir. Figür, Balzac'ın *Fille aux yeux d'or*'unda, Gautier'nin *Mademoiselle de Maupin'inde* ve Delatouche'un *Fragoletta* 'sında kullanılmıştır. Baudelaire, lezbiyenle Delacroix'da da karşılaşmıştır; Delacroix'nın resimlerine ilişkin eleştirisinde biraz alaylı bir ifade kullanarak, "modern kadına değgin ve cehennem atmosferi taşıyan" bir betimlemeden söz eder.[61]

Motifin kaynağı, kült bağlamındaki heveslerinde androjen düşüncesini sık sık değerlendirmiş olan Saint-Simonizmdir. Bu heveslerden biri de Duveyrier'nin "Yeni Kent"inde gösterişli biçimde yer alması öngörülen tapınaktır. Saint-Simon okulunun öğrencilerinden biri, sözü edilen tapmağa ilişkin olarak şunları yazmıştır: "Tapınak bir androjeni, yani bir erkekle bir kadını betimlemelidir... Aynı ayrım, bütün kent için, dahası bütün krallık ve bütün yeryüzü için öngörülmelidir; ilerde bir yarıküre erkeğin, bir yarıküre de kadının olacaktır."[62] Saint-Simoncu ütopya, antropolojik içeriği bağlamında olmak üzere, hiçbir zaman gerçekleştirilemeyen bu mimariden çok, Claire Demar'ın düşünceleri çerçevesinde anlaşılır nitelik taşımaktadır. Aslında Claire Demar, Enfantin'in gösterişli hayalleri yüzünden unutulmuştur. Claire Demar'ın geride bıraktığı manifesto, Saint-Simoncu kavramın özüne -yani endüstrinin dünyayı hareket ettiren güç niteliğiyle nesnelleştirilmesine-, Enfantin'in anne mitosundan daha yakındır. Claire Demar'ın metni de anneyle ilgilidir; ancak düşünce açısından, anneyi Doğuda aramak üzere Fransa'dan çıkanlardan önemli ölçüde ayrılır. Dönemin kadınının geleceğine ilişkin zengin kaynakçası içersinde Demar'ın manifestosunun, içerdiği güç ve tutkuyla kendine özgü bir yeri vardır. "Ma loi d'avenir" başlığıyla çıkan manifestonun son bölümünde şöyle denmektedir: "Artık annelik

diye bir şey yok! Kanın yasası falan yok! Kadın bir kez., ona vücudunun bedelini ödeyen erkeklerden kurtulduktan sonra... varlığını... yalnızca kendi yaratısına borçlu olacaktır. Bunun için kadının kendisini bir esere adaması ve bir işlev yerine getirmesi zorunludur... Bu yüzden yeni doğan çocuğu doğal annenin kucağından alıp toplumsal anneye, devletin saptayacağı dadıya teslim etmeye karar vermek zorundasınız. Böylece çocuk daha iyi yetiştirilecektir... Daha önce değil, ancak o zaman erkek, kadın ve çocuk, kanın yasasından, insanlığın kendi kendisini sömürmesi yasasından kurtulmuş olacaklardır."[63]

Burada Baudelaire'in benimsemiş olduğu kahraman kadın imgesi, özgün biçimiyle belirginleşmektedir. Bu imgenin lezbiyen varyasyonu ilk kez yazarlar tarafından değil, fakat doğrudan Saint-Simoncu çevrede geliştirilmiştir. Saint-Simon okulunun vakanüvislerinin elinde bulunan bu bağlamdaki belgelerin iyi ellerde olduğu elbet söylenemez. Yine de Saint-Simon'un öğretisini benimsemiş olan bir kadından şu tuhaf itiraf kalmıştır: "Yoldaşlarım arasında kadınları da erkekleri sevdiğim gibi sevmeye başladım... Erkeğin fiziksel gücünü ve kendine özgü zekâsını yadsımadım, ama kadının vücut güzelliğini ve kendine özgü tinsel yetilerini de erkeğin özellikleriyle bir tuttum."[64] Baudelaire'in, insanın ondan geleceğini pek kolay düşünemeyeceği bir düşüncesi, bu itirafın bir yankısı gibidir. Bu düşünce, Flaubert'in ilk kadın kahramanına aittir. "Madame Bovary, doruk noktasındaki gücüyle, en tutkulu hedefleriyle, aynı zamanda da yüreğinin derinliklerinde yatan halleriyle... bir erkek olarak kalmıştır. Zeus'un kafasından çıkan Pallas Athene gibi, bu tuhaf androjen de büyüleyici bir kadın bedenine gizlenmiş bir erkek ruhuna özgü bütün baştan çıkarıcılık gücüne sahip olmuştur."[65] Yazarın kendisi üzerine de şöyle denmektedir: "Bütün entelektüel kadınlar 'dişi'yi... yetkin insanı, yani hem her şeyi inceden inceye hesaplama, hem de hayal kurma yeteneğine sahip insanı oluşturan çifte doğaya katılabileceği bir düzeye yükselttiği için Flaubert'e şükran duyacaklar."[66] Baudelaire her zaman yapmaktan hoşlandığı gibi, bir çırpıda Flaubert'in küçük burjuva kökenli aile kadınını, kadın kahramana dönüştürmektedir.

Baudelaire'in şiirinde önemli, aynı zamanda açık ve seçik, ama dikkat edilmemiş bir dizi olgu vardır. "Epaves"da birbirini izleyen, lezbiyenliği konu alan, ama birbirine karşıt iki şiir de bunlar

arasındadır. “Lesbos”, lezbiyen aşka yönelik bir methiyedir; “Delphine et Hippolyte” ise, nasıl bir acıma duygusunun titreşimleriyle dolu olursa olsun, bu tutkunun lânetlenmesidir.

Que nous veulent les lois du juste et de l’injuste?
Vierges au cœur sublime, honneur de l’archipel,
Votre religion comme une autre est auguste,
Et l’amour se rira de l’Enfer et du Ciel![67]

(Neye yarar hakkın ve haksızlığın yasaları?
Takımadaların onuru, hassas kalpli bakireler,
Sizin dininiz de yücedir ötekilerinki gibi,
Ve aşk cennete de, cehenneme de gülümser!)

ikinci şiirde ise şöyle denmektedir;

- Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l’enfer éternel![68]

(- Düşün, düşün, zavallı kurbanlar,
Ebedi cehennemin yollarına düşün!)

Buradaki çarpıcı ikilemin açıklaması şöyledir: Baudelaire, lezbiyen kadını gerek toplumsal, gerekse irsi açıdan bir sorun saymadığından, bir düzyazı yazarı olarak ona ilişkin herhangi bir tavır da almamıştır. Ona modernizmin çerçevesi içersinde yer vermiştir, ama gerçek yaşamda onu tanımaya yanaşmamıştır. Bundan ötürü hiç kaygı duymaksızın şunları yazabilmiştir: “Hemcinslerini seven yazar kadın tipiyle tanıştık... yani ister Fourier’ci, ister Saint-Simoncu olsun, cumhuriyetçi kadın şairleri, geleceğin şiirini yazan kadınları tanıdık-ama gözlerimizi... bu sahte ve itici tavırlara... erkek ruhunun bu taklitlerine hiçbir zaman alıştıramadık.”[69] Baudelaire’in şiirleriyle kamuoyu karşısında lezbiyen kadından yana çıkmayı düşünmüş olabileceğini varsaymak yanlış olur. Şairin *Fleurs du mal'e* karşı açılan

davada savunmayla ilgili olarak avukatına yaptığı öneriler, bunu kanıtlamaktadır. “Descendez, descendez, lamentables victimes”, Baudelaire’in lezbiyen kadının arkasından söylediği son sözlerdir. Şair böylece lezbiyeni yıkılıp gitmeye yargılı kılar. Bu kurtarılamazlığın nedeni, Baudelaire’in lezbiyenlere ilişkin anlayışındaki karmaşıklığın çözümsüzlüğüdür.

Ondokuzuncu Yüzyıl, üretim sürecinde yer alan kadını evinde ve acımasızca değerlendirmeye başladı. Önce bunu ilkel bir yoldan yaparak, kadını fabrikalara yerleştirdi. Böylece zamanın akışı içersinde kadında erkeksi çizgilerin ortaya çıkması kaçınılmaz oldu. Fabrikadaki çalışmadan kaynaklandıklarından, bu çiziler her şeyden önce kadını çarpıtan çizgilerdi. Üretimin daha yüksek düzeydeki somutlaşmaları ve bu arada politik savaşım, erkeksi çizgilerin daha soylu bir görünüm alması için elverişli zemini yarattı. Vesuviennes hareketi belki de bu bakış açısından yorumlanabilir. Bu hareket, Şubat Devrimi’nin emrine kadınlardan oluşma bir birlik verdi. Harekete ait resmi belgelerde şöyle denmektedir: “Bizden olan her kadının içinde devrimci bir yanardağın bulunduğunu belirtmek için, kendimize Vezüvlüler adını taktık.”[70] Kadın tavrında gerçekleşen böyle bir değişim sonucu, ortaya Baudelaire’in imgelemini harekete geçirebilecek eğilimler çıkmıştı. Şairin gebeliğe karşı beslediği derin antipatinin de bu bağlamda rol oynaması, şaşırtıcı olmazdı. Baudelaire, beslediği bu antipatiye uygun düştüğü için kadının erkeksi çizgiler taşımaya başlamasını olumlu karşılıyordu. Ama aynı zamanda bu olguyu ekonomik bağlardan da özgür kılabilmek önemliydi. Böylece Baudelaire, bu gelişme çizgisine bütünüyle cinsel bir vurgu kazandırma yoluna gitti. Baudelaire’in George Sand’da hiçbir zaman affedemediği davranış, belki de Sand’ın Musset ile bir serüven yaşayarak lezbiyen kadın imgesinin kutsallığını zedelemiş olmasıydı.

Baudelaire'in lezbiyen kadın karşısında aldığı konumda belirginleşen bir özellik, yani "gerçekçi" öğenin güç yitimine uğraması, Baudelaire açısından başka bağlamlarda da geçerlidir. Bu, dikkatli gözlemcileri şaşırtan bir özelliktir. 1895 yılında Jules Lemaitre, şöyle yazmıştır: "Karşımızda türlü usta işi oyunlarla ve amaçlanmış çelişkilerle dolu bir eser var... Bu eser, gerçekliğin en umarsız ayrıntılarının en çıplak betimlemesine geçeceği anda, kendini bizi nesnelerin dolaysız izleniminden çok uzaklaştıran bir ruhçuluğa kaptırıyor... Baudelaire'e göre kadın, bir köleden ya da bir hayvandan farklı değil... ama kutsal Meryem Ana'ya gösterilen saygıyı kadına da gösteriyor... 'İlerleme'yi lanetliyor, yüzyılın endüstrisinden nefret ediyor... fakat buna rağmen bu endüstrinin bugünkü yaşamımıza kattığı kendine özgü atmosferin tadını çıkarıyor... Kanımca Baudelaire'in özgül yanı, birbirine karşıt iki tepkiyi birleştirmek... bunlar, geçmişe ve şimdiye ait tepkiler diye nitelendirilebilir. Gerçek bir irade ustalığı..., duygusal yaşam alanındaki son yenilik."[71] Bu tutumu iradenin büyük bir başarısı diye düşünmek, Baudelaire'e de uymaktaydı. Ama bu madalyonun öteki yüzünde inanç, görüş ve tutarlılık açısından bir eksiklik bulunmaktadır. Baudelaire bütün duyguları açısından ani, şok türünde değişimler sergilerdi. Öte yandan hep uç noktalarda yaşamayı da aynı ölçüde çekici bulurdu. Bu yaşama biçimi, şairin yetkin düzeydeki çok sayıda dizesinden yansıyan sihirli formüllerde dile gelir; bu dizelerden bazıları da kendi kendini adlandırır.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.[72]

(İşte şu kanallarda Uyumaktalar neşeli
ve avare gemiler şimdi;
Yerine getirmek için son arzunu
Geliyorlar dünyanın bütün sularından.)

Bu ünlü bendin dengeli bir ritmi vardır; dizelerdeki hareket, kanalda bağlı olarak yatan gemileri etkiler. Baudelaire, gemilerin bir ayrıcalığına, yani farklı kutuplar arasında yalpa vurmaya özlem duyar. Benliğinin derinliklerinde yatan, suskun ve kendi kişiliğiyle çelişki oluşturan ideali, yani büyüklüğe güvenlik içersinde ulaşma ideali söz konusu olduğu noktada, gemilerin imgesi de ortaya çıkar. “Belli belirsiz yalpa vurarak sessiz sularda yatan bu güzel, büyük gemiler, bu güçlü gemiler - sessiz bir dille bize şöyle sormuyorlar mı: Ne zaman açılacağız mutluluğa?”[73] Gemilerde rehavet, en yüksek düzeyde güç harcamaya hazır oluş konumuyla birleşmiştir. Bu, onlara gizli bir anlam kazandırır. Büyüklüğün ve rehavetin insanda da bir araya geldiği özel bir konum vardır. Bu konum, Baudelaire’in yaşamına egemendir. Baudelaire, bu konumun şifresini çözmüş ve onu “modernizm” diye adlandırmıştır. Baudelaire, rıhtımdaki gemilerin sergilediği temsile dalıp gittiğinde, bunu onlardan yansıyan bir meseli okumak için yapar. Kahraman da, o yelkenli gemiler gibi güçlü, anlamlı ve uyumlu bir yapının taşıyıcısıdır. Fakat açık denizlerin kahramanı çağırması boşunadır. Çünkü yaşamının üstüne karanlık çökmüştür. Modernizm, kahramanın yıkımıdır. Modernizmin çağında kahraman, öngörülmemiştir; bu tip için bir kullanım alanı yoktur. Modernizm, kahramanı emin bir limana sonrasız bağlar; onu sonrasız bir işsizliğe teslim eder. Kahraman, son somutlaştırılma biçimiyle ortaya bir Dandy kimliğiyle çıkar. Güçleri ve rahat tavırları sayesinde her davranışlarıyla bir yetkinliği sergileyen bu insanlardan biriyle karşılaştığımızda, kendi kendimize şöyle deriz: “Şurada giden, herhalde varlıklı biridir; ama kişiliğinde hiç kuşkusuz işsiz kalmış bir Herakles gizlidir.”[74] Bu insan, kendi büyüklüğü tarafından taşınıyormuş izlenimini uyandırır. Bu nedenle Baudelaire’in, belli zamanlarda avare dolaşırken, bu dolaşmanın şiirsel gücünden kaynaklanan aynı büyüklük atmosferiyle sarılı olduğuna inanması, anlaşılır bir durumdur.

Baudelaire’e göre Dandy, büyük ataların halefiydi. Şair için Dandyizm, “çöküş dönemlerinde kahramanlığın son parıltısıdır.”[75] Baudelaire, Chateaubriand’da -söz konusu kabilelerin bir zamanlarki altın çağlarının bir kanıtı olarak- kızılderili Dandy’lere yapılan atıflarla karşılaşmaktan hoşlanmıştır. Aslında Dandy’nin kişiliğinde bir araya gelen özelliklerin, çok belli bir tarihsel damgayı taşıdığını görmek,

olanaksızdır. Dandy, dünya ticaretinde lider konumunda olan İngilizler'in yarattıkla- rı bir tipti. Bütün yeryüzünü saran ticaret ağı, Londra'daki borsacıların elindeydi; bu ağın delikleri düşünülebilecek en çeşitli, en beklenmedik ve en çok görülen titreşimleri algılayabilmekteydi. Tüccarın yapması gereken, bunlar karşısında harekete geçmek, ama tepkilerini belli etmemekti. Böylece ortaya çıkan iç çatışkıların üstesinden gelme işini Dandy'ler aldılar. Bu üstesinden gelme eylemi için gerekli olan anlamlı idmanları geliştirdiler. Ani tepkileri gerginlikten uzak, dahası iyice rahat davranışlarla ve mimiklerle birleştirdiler. Belli bir süre soylu bir belirti sayılan yüz tiki, buradaki soruna ilişkin ve alt düzeydeki bir sergileme niteliğindedir. Şu saptama son derece aydınlatıcıdır: "Kibar bir erkeğin yüzünde hep... bir çırpınışı, gerilimi çağrıştıran çizgiler olmalıdır. Böyle bir yüz hareketinde, istendiği takdirde, kendiliğinden oluşan şeytani bir ifade bulunabilir."[76] Londralı Dandy'nin, Paris bulvarlarında dolaşan birinin kafasındaki görünümü işte böyleydi. Aynı imge fizyonomi bakımından Baudelaire için geçerliydi. Baudelaire'in Dandyizme duyduğu aşk, mutlu bir aşk değildi. Baudelaire, Dandy'nin hoşa gitmeme sanatının çok önemli bir öğesi olan hoşa gitme yeteneğinden yoksundu. Kişiliğinin çevreyi tedirgin eden yanlarını bir mani- yere dönüştüren Baudelaire, insanlardan uzaklaşması ölçüsünde, güç erişilebilir olduğundan, yalnızlıkların en derinini yaşadı. Baudelaire, ne Gautier gibi yaşadığı zamanı seçebildi, ne de Leconte de Lisle gibi içinde yaşadığı zaman konusunda kendini aldatmayı başarabildi. Bir Lamartine'in ya da Hugo'nun insancı idealizmi onda yoktu; ayrıca Verlaine gibi, kendine bir kaçış yolu olarak dini seçebilmesi de söz konusu değildi. Herhangi bir inancı bulunmadığından, hep yeni tiplere büründü. *Flâneur,* Apache, Dandy ve paçavracı, Baudelaire için oynadığı roller gibiydi. Çünkü modern kahraman, aslında kahraman değildir -kahramanı oynayan kişidir. Kahramanlık havasındaki modernizm, içinde kahraman rolünün de bulunduğu bir "Trauerspiel" karakterindedir. Baudelaire'in kendisi de bunu, bir dipnotta gizlercesine, "Les Sept vieillards" adlı şiirinde ima etmiştir.

Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,

Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.[77]

(Bir sabah, gamlı sokakta sis sanki
Daha yüksekmiş gibi gösterirken evleri,
Taşkın bir akarsuyun iki kıyısındaymışçasına
Ve sokak, oyuncunun ruhuyken tıpkı,

Kirli sarı bir sis kaplardı her yanı,
Bir kahraman gibi sinirleri çeliksi
Ağır arabaların sarstığı yolu izlerdim
Şimdiden yorgun ruhumla kavgalı.)

Dekor, aktör ve kahraman, bu dizelerde hiçbir kuşkuya yer bırakmaksızın bir araya gelirler. Baudelaire'in çağdaşları böyle bir imayı gereksinmemişlerdir. Courbet, şairin resmini yaparken, onun her gün farklı göründüğünden yakınır. Champfleury, yüz ifadesini bir forsa kaçağı gibi değiştirebilme yeteneği olduğunu söyler.[78] Vallès ise, ardından kaleme aldığı olumsuz, ama epey isabetli bir yazıda Baudelaire'i bir acemi oyuncu diye nitelendirmiştir.[79]

Baudelaire'in kişiliğindeki şair, kullandığı maskelerin ardında “incognito”sunu korumuştur, insanlarla olan ilişkilerin deki kışkırtıcılığına karşılık, eseri bağlamında son derece titiz davranmıştır. Incognito, Baudelaire'in şiirinin yasasıdır. Baudelaire'in dize yapısı bir büyük kentin planına benzetilebilir; insan bu kentin bina bloklarının, büyük kapılarının ya da avlularının koruması altında, kimsenin dikkatini çekmeksizin hareket edebilir. Bu planda, tıpkı bir ayaklanmadan önce komplocular tarafından yapıldığı gibi, sözcüklere yerleri tam olarak gösterilmiştir. Baudelaire, doğrudan dille bir komploya girer. Dilin etkilerini adım adım hesaplar. Baudelaire'in kendisini okura açık etmekten hep kaçınmış olduğu en yetkili gözlemcilerce saptanmıştır. Gide, imge ile nesne arasında ince hesap ürünü bir uyumsuzluktan söz eder.[80] Rivière, Baudelaire'in nasıl sapa

sözcükten yola çıktığını, bu sözcüğü nesneye dikkatle yaklaştırarak ona yavaşça ortaya çıkmayı nasıl öğrettiğini vurgulamıştır.[81] Lemaitre, tutkunun patlamaya dönüşmesini engeller yapıdaki biçimlerden söz eder.[82] Laforgue ise Baudelaire'in, hem lirik kişiyi yalancılıkla suçlayan, hem de bir huzur bozucu niteliğiyle metne giren benzetmesine yer verir. Laforgue, "La nuit s'epassissait ainsi qu'une cloison" alıntısını ("Gece bir duvar gibi yoğunlaştı") yaptıktan sonra, şunu ekler: "Daha başka bir sürü örnek gösterilebilir."[83]

Sözcükler arasında, seçkin düzeydeki kullanıma uygun gözükenler ve böyle bir kullanımın dışında bırakılması gerekenler diye yapılan ayrım, genel olarak bütün şiirsel üretimi etkilemiş, daha en baştan hem tragedya, hem de lirik şiir için geçerli olmuştur. Ondokuzuncu Yüzyıl'ın ilk onyılları boyunca, bu gelenek tartışılmaksızın yürürlükte kalmıştır. Lebrun'un *Cid*'inin temsili sırasında "chambre" sözcüğü izleyicilerin olumsuz tepkisini almıştır. Alfred de Vigny'nin çevirdiği *Othello* ise, "mouchoir" sözcüğü böyle bir tragedyayla bağdaştırılmadığı için başarısız olmuştur. Victor Hugo, edebiyatta günlük dilde kullanılan sözcüklerle yüksek düzeydeki bir dilin sözcükleri arasındaki ayrımı gidermeye başlamıştı. Sainte-Beuve de benzer doğrultuda hareket etmiştir. Sainte-Beuve, *Joseph Deforme'nin Yaşamı*'nda şöyle der: "Kendime göre yalın ve alışılagelmiş düzeyde özgün olmaya çalıştım... Özel yaşamdaki nesnelerin kendi adlarını kullandım; böyle yaparken kulübe sözcüğünü kendime boudoir'dan daha yakın buldum."[84] Baudelaire ise, hem Victor Hugo'nun dil alanındaki Jacobin tutumunu, hem de Sainte-Beuve'ün idili çağrıştıran özgür tavırlarını aşmıştır. Baudelaire'in imgeleri, karşılaştırmalar için kullanılan nesnelerin sıradanlığı nedeniyle özgündür. Baudelaire, şiirsel olayların havasına sokmak için olaylar bulmak peşindedir. Şair, "Cagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse"dan söz eder.[85] ("O korkunç gecelerin insanın yüreğini bir kâğıt parçası gibi buruşturan belirsiz terörü"). Baudelaire'in sanatçı yanını belirleyen bu dil tavrı, asıl önemini alegori ustası Baudelaire açısından sergiler. Şairin alegorisine alışılagelmişlerden farklı olarak kafaları karıştıran bir nitelik kazandırır. Empire döneminin şiir dünyasını sıradan alegorilerle son dolduran kişi, Lemercier olmuş, onunla birlikte neoklasik edebiyat en alt düzeyine inmiştir. Baudelaire ise bu duruma

aldırmamış, çok sayıda alegori kullanmaktan çekinmemiştir; oluşturduğu dilsel çevre aracılığıyla bu alegorilerin karakterini bütünüyle değiştirmiştir. *Fleurs du mal,* yalnızca düzyazıdan kaynaklanma sözcüklerin değil, fakat kent kökenli sözcüklerin de şiirde kullanıldığı ilk kitaptır. Bu arada Baudelaire, şiirsel cilalarıyla değil, ama ilk kez kullanılışlarıyla çarpıcı olan sözcüklere başvurmaktan asla kaçınmaz. Quinquet, “wagon” ya da “omnibus” sözcüklerine yer verir; “bilan” (bilanço), “réverbère” (sokak lambası) ve “voirie” (karayolları) sözcüklerinden korkmaz, içinde ansızın ve hazırlıksız bir alegorinin belirginleştiği, lirik bir sözcük dağarcığı böyle yaratılmıştır. Baudelaire’in dilinin ruhunu yakalamak söz konusuysa, bu ancak burada sözü edilen çarpıcı rastlantı çerçevesinde olabilir. Claudel, bu rastlantıyı kesin bir dille anlatmıştır. Bir defasında Baudelaire’in, Racine’in yazma biçimiyle ikinci imparatorluk döneminin gazeteci üslubunu birleştirdiğini söylemiştir. Baudelaire’in sözcük dağarcığı içinden hiçbir sözcük, önceden alegori için öngörülmüş değildir. Belli bir sözcük bu rolü, olayın özelliği doğrultusunda, hangi konunun ele alınma, kuşatılma, gözlemlenme sırasının geldiğine göre üstlenir. Baudelaire, komplo kurulmakla eşanlamlı olan şiir yazma eylemi sırasında, alegorileri kendine sırdaş yapar. Sırrı bilenler, yalnızca bu alegorilerdir. “La Mort” (ölüm), “le Souvenir” (hatıra), “le Repentir” (pişmanlık) ya da “le Mal” (kötü) sözcüklerinin göründüğü yerde, şiirsel stratejinin odak noktalarının varlığı söz konusudur. Büyük harfleriyle tanınabilen, en sıradan sözcükleri bile kendinden uzak tutmayan bir metnin ortasında yer alan bu figürlerin ani ortaya çıkışı, işin içinde Baudelaire’in bulunduğunu gösterir. Baudelaire’inki, bir darbecinin kullandığı tekniktir.

Baudelaire’in ölümünden birkaç yıl sonra Blanqui, komploculuk uğraşını dikkate değer bir eylemle doruğuna vardırır. Blanqui, elindeki birliklerin bir dökümünü yapmak istemişti. Şahsen tanıdıkları, yalnızca emrindeki komutanlarıydı. Adamlarından kaçının onu şahsen tanıdıkları ise bilinmemektedir. Blanqui bu konuda yaveri Granger’yle görüştü ve Granger, Blanquiciler’in geçit resmi için gereken hazırlıkları yaptı. Geffroy, olayı şöyle anlatır: “Blanqui... silahlanmış olarak evinden çıktı, kızkardeşlerine veda etti ve Champs-Elysees’deki yerine gitti. Granger’yle kararlaştırıldığı üzere, birliklerin geçit resmi orada yapılacaktı; bu birliklerin esrarlı generali, Blanqui’ydi. Blanqui

tek tek komutanları tanıyordu; her komutanın adamları komutanlarının arkasından uygun adım yürüyerek geçti. Blanqui, kimse bu tuhaf gösterinin ayırdına varamadan geçit resmini tamamladı. Yaşlı adam, izleyici kalabalığının arasında kendini de bir izleyici kimliğiyle, bir ağaca dayanmış olarak, dikkatle dostlarının birliklerinin, arada bağrışmalarla kesilen sessiz bir mırıltıyla yaklaşmalarını izledi.”[86] Böyle bir şeyi olanaklı kılan güç, Baudelaire’in şiirinde kendini sözcüklerin kalıbında sergilemiştir.

Baudelaire, fırsat düştükçe, modern kahramanın imgesini komplocu tipinde de saptamak istemiştir. Şubat günleri sırasında *Salut public'te* şunları yazmıştır: “Artık tragedyalara paydos! Bundan böyle eski Roma’nın tarihi diye bir şey de yok! Bugün bizler, Brutus’tan daha büyük değil miyiz?”[87] Aslında Brutus’tan daha büyük olmak, o kadar büyük olmamak anlamını taşımaktadır. Çünkü III. Napoleon iktidara geldiğinde, Baudelaire onun kişiliğindeki Sezar’ı tanıyamamıştır. Bu bağlamda Blanqui, Baudelaire’den daha üstündür. Ancak Baudelaire ile Blanqui’nin ortak yanları, aralarındaki farklardan çok daha köklüdür; direnişleri ve sabırsızlıkları, öfkelerinin ve nefretlerinin şiddeti, bunların yanı sıra da, ikisinin de kişiliklerinin birer parçasını oluşturan güçsüzlükleri bu ortak yanlar arasındadır. Baudelaire, kaleme aldığı ünlü bir satırla, “eylemin düşlerinin kardeşi olmadığı”[88] bu dünyaya gözleri arkada kalmadan veda eder. Ama düşleri, onun sandığı kadar terk edilmiş değildir. Blanqui’nin eylemi, Baudelaire’in düşlerine kardeşlik etmiştir. Bu ikisi, birbirine sarılmış konumdadır. Birbirine sarılmış iki el, III. Napoléon’un Haziran savaşçılarının umutlarını gömdüğü bir mezarın taşına resmedilmiştir.

Notlar

Boheme

1 **Karl Marx und Friedrich Engels: Adolphe Chenu, *Les conspirateurs,* Paris 1850; Lucien de la Hodde, *La naissance de la République en février 1848,* Paris, 1850; alıntı: *Die Neue Zeit* 4 (1886), s. 555.**

2 **Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.* F. Engels'in bir önsözüyle birlikte yeni ve tamamlanmış basım. David Rjazanov. Viyana, Berlin 1927, s. 73.**

3 **Charles Baudelaire: *Œuvres.* Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2 cilt. Paris 1931/1932. (Bibliothèque de la Pléiade. 1 ve 7.) II, s. 415. (Bundan böyle yalnızca cilde ve sayfa numarasına göre alıntılanacaktır.)**

4 ***Marx und Engels,* Chenu ve de la Hodde, 1. (s. 9) s. 556.**

5 **II, s. 728.**

6 **Baudelaire: *Lettres à sa mère.* Paris, 1932, s. 83.**

7 **II, s. 666.**

8 **Charles Prolès: *Raoul Rigault. La préfecture de police sous la Commune. Les otages. (Les hommes de la révulution de 1871.)* Paris 1898, s. 9.**

9 **Baudelaire: *Lettres à sa mère,* I. C. (s. II) s. 278.**

10 ***Marx und Engels,* Chenu ve de la Hodde, 1. c. (s.9) s. 556**

11 **Karş. Ajasson de Grandsagne ve Maurice Plaut: *Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet.* Paris.**

12 **Victor Hugo: *Œuvres complètes.* Edition définitive d'après les manuscrits originaux. Roman. C. 8: *Les misérables.* IV. Paris 1881, s. 522/523.**

13 **I, s. 229.**

14 **Alıntı: Charles Benoist:** ***La crise de l'état moderne. Le "mythe" de "la classe ouvrière", Revue des deux mondes,*** **84e année, 6e période, tome 20, 1er mars 1914, s. 105.**

15 **Georges Laronze:** ***Histoire de la Commune de 1871 d'après des documents et des souvenirs inédits.*** **La justice. Paris 1928, s. 532.**

16 **Marx:** ***Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte,*** **1. c. (s. 10) s. 28.**

17 ***Marx und Engels,*** **Chenu ve de la Hodde, 1. c. (s. 9) s. 556.**

18 **J. -J. Veiss'ın raporu; alıntı: Gustave Geffroy:** ***L'enfermé,*** **1. c. (s. 9) s. 346-348.**

19 ***Marx und Engels,*** **Chenu ve de la Hodde, 1. c. (s. 9) s. 556.**

20 **Marx:** ***Die K/assenkaempfe in Frankreich 1848 bis 1850.*** **A** ***'eue Rheinische Zeitung, Politisch-***

ökonomische Revue, **Hamurg 1850. Friedrich Engels'in giriş yazısıyla, Berlin 1895, s. 87.**

21 **H. -A. Frégier:** ***Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures.*** **Paris 1840. C. 1, s. 86.**

22 **Edouard Foucaud:** ***Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française.*** **Paris 1844, s. 10.**

23 **I, s. 120.**

24 **Charles Augustin Sainte-Beuve:** ***Les consolations. Pensées d'août. Notes et sonnets - un dernier rêve. (Poésies de Sainte-Beuve.*** **2e partie.) Paris 1863, s 193.**

25 **I, s. 136.**

26 **Marx:** ***Das Kapital Kritik der politischen Ökonomie.*** **1872'deki ikinci basımın kısaltılmamış yeni basımı. (Giriş yazısı: Karl Korsch.) C. 1. Berlin 1932, s. 173.**

27 **I, s. 138.**

28 **Jules Lemaitre:** ***Les contemporains. Etudes et portraits littéraires.*** **4e série. (14e éd., Paris 1897), s. 30.**

29 **Karş. Auguste-Marseille Barthélémy:** ***Némésis. Satire hebdomadaire.*** **Paris 1834. C. 1, s. 225 ("L'archevâché et la bourse").**

30 **Marx:** ***Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte,*** **1. c. (S. 10) s. 124.**

31 **Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly:** ***Les œuvres et les hommes. (XIXe siècle.) 3epartie: Les poètes.*** **Paris 1862, s. 242.**

32 **Pierre Larousse:** ***Grand dictionaire universel du XIXe siècle.*** **C. 6. Paris 1870, s. 1413 (Article "Dupont").**

33 **Marx:** ***Dem Andenken der Juni-Kaempfer;*** **alıntı:** ***Karl Marx als Denker, Mensch und Revo- lutionaer. Ein Sammelbuch.*** **Hrsg. von D. Rjazanov. Viyana, Berlin 1928, s. 40.**

34 **Pierre Dupont:** ***Le chant du vote.*** **Paris 1850.**

35 **II, s. 403-405.**

36 **Paul Desjardins:** ***Poètes contemporains. Charles Baudelaire; Revue bleue. Revue politique et littéraire*** **(Paris), 3e série, tome 14, 24e année, 2e semestre, No. 1, 2 juillet 1887, s. 19.**

37 **II, s. 659.**

38 **II, s. 555.**

39 **Sainte-Beuve:** ***De ¡a littérature industrielle: Revue des deux mondes,*** **4e série, 1839, s.. 682/683.**

40 **Mme Emile de Girardin née Delphine Gay:** ***Œuvres complètes.*** **C. 4:** ***Lettres parisiennes 1836-1840.*** **Paris 1860, s. 289/290.**

41 **Gabriel Guillemot:** ***Le bohème. Physionomies parisiennes.*** **Dessins par Hadol. Paris 1868. s. 72.**

42 **Alfred Nettement:** ***Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet.*** **2e éd., Paris 1859. C.W, s. 301/302.**

43 **Karş. Ernest Lavisse:** ***Histoire de France contemporaine. Depuis la révolution jusqu'à la paix de 1919.*** **C. 5: S. Charléty:** ***La monarchie de juillet*** **(1830-1848). Paris 1921, s. 352.**

44 **Karş. Eugène de Jacquot Mirecourt:** ***Fabrique de romans.*** **Maison Alexandre Dumas et Compagnie. Paris. 1845.**

45 **Paulin Limayrac:** ***Du roman actuel et de nos romanciers; Revue des deux mondes,*** **tome II, 14 e année, nouvelle série, 1845, s. 953/954.**

46 **Paul Saulnier:** ***Du roman en généra! et du romancier moderne en particulier; Le bohème. Journal non politique.*** **Ire année, No. 5, 29 avril 1855, s. 2.**

47 **Marx:** ***Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte,*** **1. c. (S. 10) s. 68.**

48 **Alphonse de Lamartine:** ***(Œuvrespoétiques complètes.*** **Ed. Guyard. Paris 1963, s. 1506, "Lettre à Alphonse Karr").**

49 **Marx:** ***Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte,*** **1. c. (S. 10) s. 122/ 123.**

50 **Marx, W., c. s. 122.**

51 ***Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme.*** **Nouvelle édition. (Poésies de Sainte-Beuve. Ire partie.) Paris 1863, s. 159/160.**

52 **Sainte-Beuve:** ***Les consolations,*** **1. c. (S. 19) s. 118.**

53 **Alıntı: François Porche:** ***La vie douloureuse de Charles Baudelaire.*** **Paris 1926, s. 248.**

54 **Karş. Porché, 1. c. s. 156.**

55 **Ernest Reynaud:** ***Ch. Baudelaire. Etude biographique et critique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie baudelairiennes.*** **Paris 1922, s. 319.**

56 **II, s. 585.**

57 **Alıntı: Eugène Crépet:** ***Charles Baudelaire.*** **Etude biographique, revue et mise à jour par Jacques Crépet. Paris 1906, s. 196/197.**

58 **I, s. 209.**

Flâneur

1 **Karş. Charles Louandre:** ***Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans.*** **Dernière partie,** ***Revue des deux mondes,*** **tome 20, 17e année, nouvelle série, 15 novembre 1847, s. 686/687.**

2 **Eduard Fuchs:** ***Die Karikatur der europaeischen Völker.*** **Erster Teil: Vom Altertum bis zum Jahre 1848. 4. basım, Münih 1921, s. 362.**

3 **Ferdinand von Gail:** ***Paris und seine Salons.*** **C. 2. Oldenburg 1845, s. 22.**

4 **II, s. 333.**

5 **Georg Simmel:** ***Mélanges de philosophie rélativiste. Contribution à la culture philosophique.*** **Traduit par A. Guillain. Paris 1912, s. 26/27.**

6 **Karş. Edward George Bulwer Lytton:** ***Eugene Aram.*** **A taie by the Author of "Pelham", "Devereux", Paris 1932, s. 314.**

7 ***Marx und Engels über Feuerbach. Der erste Teil der "Deutschen Ideologe";*** **Marx-Engels- Archiv (Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau; D. Rjazanov, Frankfurt am Main), c. 1, 1926, s. 272.**

8 **Foucaud, I. c. (s.16) s. 222/223.**

9 **Honoré de Balzac: *Le cousin Pons.* Ed. Conard. Paris 1914, s. 130.**

10 **II, s. 637.**

11 **Alıntı: Adolphe Schmidt: *Tableaux de la révolution française.* Publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris. C. 3. Leipzig 1870, s. 337.**

12 **II, s. 333.**

13 **Karş. Régis Messac: *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensé scientifique.* Paris 1929.**

14 **Karş. André Le Breton: *Balzac. L'homme et l'oeuvre.* Paris 1905. s. 83.**

15 **Hippolyte Babou: *La vérité sur le cas de M. Champfleury.* Paris 1857, s. 30.**

16 **Karş. Baudelaire: *Les Fleurs du mal.* Ed. Crès. Paris 1928. Introduction de Paul Valéry.**

17 **II, s. 424.**

18 **Edgar Poe: *Histoires extraordinaires.* Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: *Œuvres complètes.* C. 5; Traductions I. Ed. Calmann Lévy.) Paris 1885, s. 484-486.**

19 **I, s. 106.**

20 **Albert Thibaudet: *Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amie!.* Paris 1924, s. 22.**

21 **Balzac: *Modeste Mignon.* Ed. du Siècle. Paris 1850, s. 99.**

22 **Sigmund Enlaender: *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen.* Dritter Teil. Hamburg 1864, s. 126.**

23 **I, s. 115.**

24 **Poe:** ***Nouvelles histoires extraordinaires.*** **Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire:** ***Œuvres complètes.*** **C. 6; Traductions II. Ed. Calmann Lévy.) Paris 1887, s.** 102.

25 **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:** ***Ausgewaehlte Schriften.*** **C. 15: Leben und Nachlass. Von Julius Eduard Hitzig. C. 3. 3. basım, Stuttgart 1839, s. 32-34.**

26 **Alıntı: Franz Mehring:** ***Charles Dickens; Die Neue Zeit 30*** **(1911/12), c. 1, s. 622.**

27 **II, s. 710.**

28 **Karş. Marcel Poete:** ***La transformation de Paris sous le Second Empire.*** **Exposition de la Bibliothèque et des travaux historique de la ville de Paris. Organisée avec le concours des collections de P. Blonde!. Paris 1910, s. 65.**

29 **Julien Lemer:** ***Paris au gaz.*** **Paris 1861, s. 10.**

30 **Alfred Delvau:** ***Les heures parisiennes.*** **Paris 1866, s. 206.**

31 **Karş. Louis Veuillot** ***Les odeurs de Paris.*** **Paris 1914, s. 182.**

32 **Robert Louis Stevenson:** ***Virginibus Puerisque and Other Papers.*** **(Londra ?), s. 192 ("A Plea for Gas Lamps").**

33 **Poe:** ***Nouvelles histoires extraordinaires,*** **1. c. (S. 47) s. 94.**

34 **Poe:** ***Histoires grotesques et sérieuses.*** **(Charles Baudelaire:** ***Œuvres complètes.*** **Ed. Crépet- Pichois. C.10.) Paris 1937, s. 207.**

35 **Poe:** ***Nouvelles histoires extraordinaires,*** **W. c. s. 94.**

36 **Poe, W. c. s. 90/91.**

37 **Poe:** ***Nouvelles histoires extraordinaires,*** **1. c. (S. 47) s. 89.**

38 **Poe, 1. c. s. 89/90.**

39 **Karş. Georges Friedmann:** ***La crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895-1935.*** **2e éd., Paris 1936, s. 76.**

40 **Paul Ernest de Rattier:** ***Paris n'existe pas.*** **Paris 1857, s. 74/75.**

41 **Poe:** ***Nouvelles histoires extraordinaires,*** **1. c. (S. 47) s. 98.**

42 **Jules Laforgue:** ***Mélanges posthumes.*** **Paris 1903, s. 111.**

43 **Karş. Marx:** ***Das Kapital,*** **1. c. (S. 19) s. 95.**

44 **I, s. 420/421.**

45 **II, s. 627.**

46 **I, s. 421.**

47 **I, s. 421.**

48 **I, s. 108.**

49 **Engels:** ***Die Lage der arbeitenden Klasse in England.*** **Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen. 2. basım, Leipzig 1848, s. 36/37.**

50 **II, s. 626.**

51 **Percy Bysshe Shelley:** ***The Complété Poetical Works.*** **Londra 1932, s. 346. ("Peter Bell the Third Part"; Brecht'in çevirisiyle.)**

52 **I, s. 102.**

53 **Karş. I, s. 102.**

54 **II, s. 193.**

55 **II, s. 522.**

56 **I, s. 100.**

57 **I, s. 103.**

58 **Sainte-Beuve: *Les consolations,* 1. c. (S. 19) s. 125.**

59 **Hugo von Hofmannsthal: *Versuch über Victor Hugo.* Münih 1925, s. 49.**

60 **Alıntı: Gabriel Bounoure: *Abimes de Victor Hugo; Mesures,* 15 juillet 1936, s. 39.**

61 **Hugo: *Œuvres complètes,* 1. c. (S. 13) *Poesie,* c. 2: *Les orientales, Les feuilles d'automne,* Paris, 1880, s. 365.**

62 **Hugo, 1. c. s. 365.**

63 **Gustave Simon: *Chez Victor Hugo, Les tables tournantes de Jersey.* Procès-verbaux des séances, Paris 1923, s. 306-308, 314.**

64 **Hugo: *Œuvres complètes.* 1. c. (S. 13) *Poésie.* C. 4: *Les châtiments.* Paris 1882, s. 397 ("Le caravane IV").**

65 **Hugo: *Œuvres complètes,* 1. c. (S. 13) Roman, c. 8: *Les misérables.* IV. Paris 1881, s. 306.**

Modernizm

1 **II, s. 26.**

2 **II, s. 388.**

3 **II, s. 531.**

4 **Alıntı: Albert Thibaudet: *Intérieurs.* Paris 1924, s. 15.**

5 **Alıntı: André Gide: *Baudelaire et M. Faguet; Nouvelle revue française,* tome 4, 1er novembre 1910, s. 513.**

6 **Rémy de Gourmont: *Promenades littéraires.* Deuxième série. Paris 1906, s. 86.**

7 **Baudelaire: *Mon cœur mis à nu et fusées.* Journaux intimes. Edition conforme au manuscrit. Préface de Gustave Kahn. Paris 1909, s. 5.**

8 **II, s. 334.**

9 **Alıntı: Raynaud, 1. c. (S. 31) s. 318.**

10 **I, s. 96.**

11 **I, s. 405/406.**

12 **Gilbert Keith Chesterton: *Charles Dickens.* Traduit de Archille Laurent et *L.* Martin- Dupont. Paris 1927, s. 31.**

13 **Maxime Du Camp: *Souvenirs littéraires.* C. 2: 1850-1880. Paris 1906, s. 65.**

14 **Karş. Georges Rency: *Physionomies littéraires.* Bruxelles 1907, s. 288.**

15 **Marx: *Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei.* Mit einer ausführlichen Einleitung und sechs Anhaengen, Karl Korsch. Berlin, Leipzig 1922, s. 22.**

16 **Baudelaire: *Dernières lettres inédites à sa mère.* Avertissement et notes de Jacques Cré- pet. Paris 1926, s. 44/45.**

17 **Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte,* 1. c. (S. 10) s. 122/123.**

18 **Marcel Proust: j4 *propos de Baudelaire; Nouvelle revue française,* tome 16, 1er juin 1921, s. 646.**

19 **1, s. 104.**

20 **II, s. 408.**

21 **Balzac:** ***L'illustre Gaudissart.*** **(*Œuvres complètes,* Ed. Calmann Lévy, c. 13: *Scènes de la vie de province. Les Parisiens en Province.)* Paris 1901, s. 5.**

22 **I, s. 119.**

23 **II, s. 239.**

24 **II, s. 133/134.**

25 **Charles Benoist: *L'homme de 1848.* II: "Comment ii s'est développé le communisme, l'organisation du travail, la réforme"; *Revue des deux mondes,* 84e année, 6e période, tome 19, 1er février 1914, s. 667.**

26 **II, s. 54/55.**

27 **II, s. 134.**

28 **II, s. 136.**

29 **Friedrich Theodor Vischer: *Kritische Goengp.* Neue Folge. Drittes Heft. Stutgart 1861, s. 117 ("Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode").**

30 **I, s. 22.**

31 **Vischer, W. c. s. 111.**

32 **II, s. 134/136.**

33 **Bounoure, 1. c. (S. 60) s. 40.**

34 **I, s. 249/250.**

35 **Alıntı: Firmin Maillard: *La cité des intellectuels. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettres au XIXe siècle.* 3e éd., Paris 1905, s. 362.**

36 **I, s. 193.**

37 **II, s. 336.**

38 **Kahn, W. c. (S.66) s. 15.**

39 **II, s. 580.**

40 **II, s. 508.**

41 **II, s. 337.**

42 **II, s. 363.**

43 **II, s. 326.**

44 **I, s. 99.**

45 **Emile Verhaeren: *Les villes tentaculaires.* Paris 1904, s. 119 ("L'âme de la ville")**

46 **Charles Péguy: *Œuvres complètes* (1) Œuvres de prose. C. 4: *Notre jeunesse.* Victor-Ma- rie, comte Hugo. Introduction par André Suarès. Paris 1916, s. 388/389.**

47 **Hugo: *Œuvres complètes,* 1. c. (S. 13). Roman. C. 8: *Les misérables.* IV. Paris 1881. s. 55/56.**

48 **Friedrich von Raumer: *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830.* Zweiter Teil. Leipzig 1831, s. 127.**

49 **Hugo: *Œuvres complètes,* 1. c. (S. 13). Poésie. C. 3: *Les chants du crépuscule, Les voix intérieures, Les rayons et les ombres.* Paris 1880, s. 234 ("A l'arc de triomphe III").**

50 **Hugo, 1. c. s. 244 ("A l'are de triomphe VIII").**

51 **Léon Daudet: *Paris vécu.* Rive droite. Illustré de 46 compositions et d'une eau-forte originale par P. -J. Poitevin. Paris 1930, s. 243/244.**

52 **Paul Bourget:** ***Discours académique du 13 juin 1895.*** **Succession à Maxime Du Camp. L'anthologie de l'Académie française. Paris 1921. C. 2. s. 191-193**

53 **Maxime Du Camp:** ***Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle.*** **C. 6, Paris 1886. s. 253.**

54 **Joseph Joubert:** ***Pensées.*** **Précédées de sa correspondance. D'une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux par Paul de Raynal. 5e éd., Paris 1869. C. 2, s. 267.**

55 **Alıntı: Geffroy:** ***Charles Meryon,*** **1. c. s. 59.**

56 **Geffroy:** ***Charles Meryon,*** **1. c. (S. 87) s. 3.**

57 **II, s. 293.**

58 **Proust, 1. c. (S. 72) s. 656.**

59 **I, s. 53.**

60 **Barbey d'Aurevilly:** ***Du dandysme et de G. Brumme!.*** **Memoranda. Paris 1887, s. 30.**

61 **II, s. 162.**

62 **Henry-René d'Allemagne:** ***Les Saint-Simoniens 1827-1837.*** **Préface de Sébastien Charléty. Paris 1930, s. 310.**

63 **Claire Demar:** ***Ma loi d'avenir.*** **Ouvrage posthume publié par Suzanne. Paris 1834, s. 58/59.**

64 **Alıntı: Firmin Maillard:** ***La légende de la femme émancippée. Histoire de femmes pour servir à l'histoire contemporaine.*** **Paris, s. 65.**

65 **II, s. 445.**

66 **II, s. 448.**

67 I, s. 157.

68 I, s. 161.

69 II, s. 534.

70 "Paris sous la République de 1848". Exposition de la Bibliothèque et des travaux historiques de la ville de Paris. Paris 1909, s. 28.

71 Lemâitre, W. c. (S. 21) s. 28-31.

72 1, s. 67.

73 II, s. 630.

74 II, s. 352.

75 II, s. 351.

76 *Les Petits-Paris.* Par les auteurs des Mémoires de Bilboquet. (Par Taxile Delord vb.) Paris 1854. C. 10: Paris-viveur, s. 26.

77 I, s. 101.

78 Karş. Champfleury (Jules Husson): *Souvenirs et portraits de jeunesse.* Paris 1872, s. 135.

79 Alındığı yer: "La situation", André Billy: *Les écrivains de combat.* Paris 1931, s. 189.

80 Karş. Gide, 1. c. (S. 66) s. 512.

81 Karş. Jacques Rivière: *Etudes.* (18e éd., Paris 1948, s. 15).

82 Karş. Lemaitre, 1. c. (S. 21) s. 29.

83 **Jules Laforgue: *Mélanges posthumes.* Paris 1903, s. 113.**

84 **Sainte-Beuve: *Vie,poésies et pensées de Joseph Delorme,* 1. c. (S. 30) s. 170.**

85 **I, s. 57.**

86 **Geffroy: *L'enfermé,* 1. c. (S. 9) s. 276/277.**

87 **Alıntı: Crépet, W. c. (S. 3W) s. 81.**

88 **I, s. 136.**

Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine

I

Baudelaire, lirik şiir okurken güçlüklerle karşılaşacak bir okur kitlesini göz önünde bulundurmuştu. *Fleurs du* mal'in (Elem Çiçekleri) girişi niteliğindeki şiir, bu tür okudara seslenir. İrade gücü ve yoğunlaşma yetisi, bu okurların güçlü yanını oluşturmaz; yeğlenen, şehvetin hazlarıdır; bu okurlarla, ilgiyi ve alımlayabilme yetisini öldüren spleen (bunalım) arasında yakınlık vardır. Bu türden, vefa duygusundan en uzak sayılabilecek bir okur kitlesine seslenen bir şairle karşılaşmak, insana yadırgatıcı gelmektedir. Hiç kuşkusuz bu durumun hazır bir açıklaması vardır. Baudelaire'in istediği, anlaşılmaktı; kitabını da kendisine benzeyenlere ithaf etmiştir. Okura seslenen şiir, şu selamla noktalanır:

Hypocrite lecteur, -mon semblable-, mon frère![1]

(Ey riyakâr okuyucu, -benim benzerim-, kardeşim!)

Durum farklı dile getirilip şöyle dendiğinde, daha açıklayıcı olmaktadır: Baudelaire, okur düzleminde başarı kazanma şansı daha baştan az olan bir kitap yazmıştır. Giriş niteliğinde
ki şiirde betimlenen türden bir okur kitlesine seslenmiştir. Bunun ileri görüşlü bir tahmin olduğu, sonradan anlaşılmıştır. Baudelaire, kitabıyla seslenmek istediği okuru sonradan bulmuştur. Durumun böyle olduğunu, başka deyişle lirik şiirlerin alımlanması bakımından koşulların elverişsizleştiğini gösteren olgular arasında, şimdi değinilecek üç olgu da bulunmaktadır. Bir defa lirik şair, doğrudan şairin has temsilcisi olmaktan çıkmıştır. Artık o, Lamartine'de bile örneğini bulduğumuz "ozan" değildir; bir türün temsilcisi olmuştur. (Verlaine, bu alan ayrımının somut örneğidir; Rimbaud'yu ise, artık izlerçevreyi, *kendi uğraşının gereği* eserinden uzak tutan, ezoterik bir kişilik saymak gerekir.) İkinci bir olgu, şudur: Baudelaire'den sonra

lirik şiirin kitlesel bir başarı kazandığına rastlanmamak- tadır. (Victor Hugo'nun lirik şiirleri bile, çıktığında güçlü bir yankı uyandırabilmişti. Almanya'da ise Heine'nin *Şarkılar Kitabı,* artık bir geçişi belirler.) Bunların sonucu olan üçüncü nokta ise şöyle açıklanabilir: İzlerçevre, kendi kültürel mirasının bir parçası olarak kendisine kadar gelmiş olan lirik şiire de daha soğuk bakmaya başlamıştır. Burada söz konusu olan dönem, yaklaşık olarak geçen yüzyılın ortalarından başlatılabilir. Aynı dönemde *Fleurs du mal'in* ünü, yayılmasını kesintisiz sürdürmüştür. En hoşgörüsüz okurları hedeflemiş ve başlangıçta çok az sayıda hoşgörülü okur bulmuş olan kitap, onyılların akışı içersinde bir klasiğe, üstelik en çok basılan klasiklerden birine dönüşmüştür.

Koşullar lirik şiirin alımlanabilmesi bakımından elverişsizleştiğinde, lirik şiirin artık çok ender durumlarda okurların deneyimleriyle olan ilişkilerini koruyabildiğini düşünmek, akla yakın gelmektedir. Söz konusu deneyimler yapıları açısından değişime uğradığından, böyle bir olasılık düşünülebilir. Ancak bu gelişme onaylansa bile, bu çerçeve içersinde neyin değiştiğini belirleyerek dile getirmek, bu kez daha da güçleşecektir. O zaman yanıt felsefede aranacaktır. Bu yapıldığında, tuhaf bir durumla karşılaşılmaktadır. Geçen yüzyılın sonundan bu yana felsefe, uygarlaşmış kitlelerin kurallara bağlanmış, doğal olmaktan çıkmış yaşamlarında belirginleşen deneyimin karşıtı olan "hakiki" deneyimi ele geçirmek için bir dizi girişimde bulunmuştur. Bu çabalar, yaşam felsefesi kavramıyla sınıflandırılmaktadır. Anlaşılır nedenlerden ötürü, bu çabaların çıkış noktası insanın toplum içersindeki yaşamı değildir. Bu girişimler şiire, daha yeğlenir olmak üzere doğaya ve en sonunda söylenceler çağına atıfta bulunmuşlardır. Dilthey'in *Das Erlebnis und die Dichtung* (Yaşantı ve Şiir) adlı kitabı, bu bağlamda en erken girişimlerden biridir; bu dizi, Klages'le ve kendini faşizme adamış olan Jung'la noktalanır. Bergson'un erken döneminin ürünü olan *Matière et Mémoire* (Madde ve Bellek), bu yazılı kaynakların ortasında bir anıt gibi yükselir. Bu eser, deneysel araştırmalarla kurulan bağları ötekilere oranla çok daha ileri ölçüde ayakta tutar. Eser, biyoloji doğrultusunda yönlendirilmiştir. Başlığı, eserin belleğin yapısını, deneyimin felsefi yapısı açısından belirleyici saydığını göstermektedir. Gerçekten de deneyim, gerek toplum yaşamında, gerekse özel yaşamda olmak üzere, bir gelenek sorunudur. Deneyim, anında kesin biçimde saptanmış

olgulardan çok, belleğe akan, kümelenmiş ve çoğunlukla bilinç düzeyinde algılanmamış verilerden oluşur. Belleğe herhangi bir özgül temel kazandırmak, Bergson tarafından doğal olarak kesinlikle amaçlanmamıştır. Bergson, bunun tam tersine, deneyime ilişkin her türlü tarihsel belirlenimciliği geri çevirir. Bu tutumuyla birincil olarak ve özellikle, kendi felsefesinin kaynaklandığı ya da daha çok kendi felsefesinin karşı koyduğu deneyim türüne yaklaşmaktan kaçınmış olur. Burada söz konusu olan, büyük endüstrinin güler yüzlü olmaktan çok, göz kamaştırıcı dönemidir. Bu deneyimi görmezlikten gelen gözün önünde, birincisinin kendiliğinden oluşma bir uzantı-imgesi niteliğiyle, tamamlayıcı türden bir deneyim belirir. Bergson'un felsefesi, bu uzantı-imgeyi ayrıntılarıyla tamamlamaya ve saptamaya yönelik bir deneydir. Bu felsefenin dolaylı olarak atıfta bulunduğu deneyim, Baudelaire'in karşısına hiç çarpıtılmaksızın, okurlarının kimliğiyle çıkar.

II

Matière et mémoire, (Madde ve Bellek) deneyimin doğasını, *durée* (süre) içersinde, okurun kendi kendisine şunu söylemesini sağlayacak biçimde belirler: Yalnızca bir şair, böyle bir deneyime uygun bir özne olabilir. Bergson'un deneyim kuramını sınayan da gerçekten bir şair olmuştur. Proust'un *A la recherche du temps perdu*'sünü (Yitik Zamanın izinde), Bergson'un düşünceleri doğrultusundaki deneyimi bugünün toplumsal koşulları çerçevesinde yapay yoldan üretmeye yönelik bir deneme saymak, olasıdır. Çünkü bu deneyimin doğal yolla oluşması, giderek daha az hesaba katılabilecek bir olasılıktır. Ayrıca Proust, eserinde bu sorunu tartışmaktan kaçınmaz. Dahası, olaya, Bergson'a yönelik örtülü bir eleştiriyi de içeren yeni bir boyut kazandırır. Bergson, *vita activa* ile, bellekten kaynaklanan, özgül *vita contemplativa* arasındaki karşıtlığı vurgulamayı unutmaz. Ancak Bergson'da, yaşamın akışına yönelik ve derin iç gözlem temeline dayanan somutlaştırma, sanki özgür bir kararın ürünü gibidir. Proust, bu konudaki farklı düşüncesini daha baştan terminolojik olarak belli eder. Bergson'un kuramındaki *mémoire pure* (yalın bellek), Proust'ta bir *mémoire involontaire*'e (istenç dışı bellek) dönüşür; bu, isteğe bağlı olmadan işleyen bir bellektir. Proust, bu istenç dışı belleği hemen anlığın hizmetindeki

istenç ürünü bellekle karşılaştırır. Proust'un büyük eserinin ilk sayfalarında, bu ilişkinin aydınlatılması amaçlanmıştır. Proust, terime giriş niteliğindeki gözlemlerini yansıtırken, çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Combray kentinden ne kadar az şey anımsadığını anlatır. Bir öğlen sonrasında yediği (ve sonradan sık sık sözünü edeceği) madeleine adlı bir kurabiyenin tadı, Proust'u geçmiş zamana götürür; oysa o ana değin Proust, yalnızca dikkatin buyruğundaki bir belleğin hazır tuttuklarının sınırları içerisinde kalmıştır. Proust, bunu mémoire volontaire, yani istenç ürünü bellek diye nitelendirir; bu belleğin yapısal özelliği, geçmişe ilişkin olarak vardığı bilgilerin bu geçmişe ait hiçbir iz bırakmamasıdır. “Kendi geçmişimiz bakımından da durum böyledir. O geçmişi istencimizle çağırmamız, boşunadır; belleğimizin çabaları bu bağlamda hiçbir işe yaramaz.”[2] Bu nedenle Proust, gecikmeksizin bir özetleme yapar ve şöyle der: “Geçmiş, anlığın etki alanı dışında, maddi bir nesnenin ya da böyle bir nesnenin bizde uyandıracağı duygunun içindedir; bunun hangi nesne olduğunu bilemeyiz. Bu nesneyle ölmezden önce karşılaşmamamız ya da hiç karşılaşmamamız, rastlantıya bağlıdır.”[3]

Proust'a göre bir bireyin kendisine ilişkin bir imge kazanabilmesi, deneyime egemen olabilmesi, rastlantı işidir. Bu konuda rastlantıdan bağımlı olmak, kesinlikle doğal sayılamaz. İnsanın iç dünyasındaki ilgilerinin bu mutlak anlamdaki özel yapısı, doğadan kaynaklanmaz. Bu durum, ancak insanın çevresindeki dünyanın verilerini deneyim yoluyla özümseme şansının azalmasıyla ortaya çıkar. Gazete, böyle bir azalmanın çok sayıdaki ipuçlarından biridir. Eğer basının amacı, okurun basın aracılığıyla kazandığı bilgileri kendi deneyiminin bir parçası niteliğiyle özümsemesini sağlamak olsaydı, o zaman böyle bir amaca erişemezdi. Oysa basının hedeflediği, bunun tam tersidir ve bu hedefe varılır. Bu hedef, olup bitenleri, okurun deneyimiyle ilinti kurabileceği alan karşısında izole etmektir. Bu sonucun gerçekleşmesine gazete haberciliğinin ilkeleri (yenilik, kısalık, anlaşılabilirlik ve her şeyden önce tek tek haberler arasında bir ilinti bulunmaması) kadar, sayfaların görünüşü ve gazetecilik üslubu da katkıda bulunur. (Karl Kraus, sürekli olarak gazetelerdeki dil kullanımının okurların imgelemini ne ölçüde felce uğrattığını kanıtlamıştır.) Bilginin deneyiminden izole edilmesinin bir başka nedeni de, “geleneğe” dahil olmamasıdır. Gazeteler büyük tirajlarla

çıkar. Hiçbir okur, bir başka okurun "ondan anlatmasını" isteyeceği malzemeye kolaylıkla sahip olamaz.

Tarihsel açıdan bakıldığında, çeşitli iletişim biçimleri arasında bir rekabet bulunduğu görülmektedir. Eski anlatı biçimlerinin yerine haberin, haberin yerine de sansasyonun geçmesi, deneyimin sınırlarının giderek daralmasını yansıtmaktadır. Bütün bu biçimler ile anlatı arasında ayrım bulunmaktadır; anlatı, iletişimin en eski biçimlerinden biridir. Anlatı (haberin tersine), olup bitenlerin yalın *per se'* sini iletecek yerde, dinleyicilere bir deneyim niteliğiyle yansıtabilmek için, olayı onu iletecek olanın yaşamıyla kaynaştırır. Böylece, tıpkı toprak kapta yaratıcının elinin izinin bulunması gibi, anlatı da anlatıcının izini taşır.

Proust'un sekiz ciltlik eseri, anlatıcı figürünü bugünün kuşağının gözünde restore edebilmek için ne gibi çabalar harcadığı konusunda fikir vermektedir. Proust, bu işe büyük bir tutarlılıkla girişmiştir. Bu arada kendini daha başlangıçta temel bir görevle, kendi çocukluğunu anlatma göreviyle karşı karşıya bulmuştur. Bu görevin üstesinden gelinip gelinemeyeceği sorusunun yanıtını rastlantıdan bağımlı kılarak, görevin güçlüğünü bir anlamda ölçmüştür. Proust, *mémoire involontaire* kavramını bu gözlemler bağlamında ortaya atmıştır. Bu kavram, kendisine kaynaklık eden konumun izlerini taşır ve çok yönlü olarak izole edilmiş bireyin dökümü içersinde yer alır. Dar anlamda deneyimin egemen olduğu yerde, bireysel geçmişin belli içerikleri, kolektif geçmişinkilerle örtüşür. Kendilerine özgü törenleri ve şenlikleriyle kültler -ki bunlar, büyük bir olasılıkla Proust'un eserinin hiçbir yerinde göz önünde tutulmamıştır-, belleğin bu iki maddesi arasındaki kaynaşmayı hep yeniden sağlamışlardır. Bu kültler, belli dönemlerde anımsamayı kışkırtmışlar ve bir yaşam boyunca anımsamanın araçları olarak kalmışlardır, istenç ürünü bellek ile istenç dışı bellek de bu yüzden karşılıklı olarak dışlayıcılık niteliklerini yitirmişlerdir.

III

Proust'un *mémoire de l'intelligence'ında* (anlaksal bellek), Bergson'un kuramının bir artık ürünü olarak ortaya çıkanı daha içerikli

belirlemeye yönelik arayış sırasında, Freud'a geri dönmek yerinde olacaktır. Freud, 1921 yılında *(mémoire involontaire anlamında)* bellek ile bilinç arasında bir bağlılaşım kuran *Jenseits des Lustprinzips* (Haz ilkesinin Ötesinde) adlı denemesini yayımladı. Bu bağlılaşım, bir varsayım niteliğindedir. Aşağıda bu konuda ileri sürülecek düşüncelerin görevi, bu varsayımı kanıtlamak olmayacaktır. Söz konusu düşünceler, bu varsayımın verimliliğini Freud'un denemesini yazdığı sırada göz önünde bulundurduğu durumların çok uzağındaki durumlar açısından sınamakla yetinmek zorunda kalacaklardır. Freud'un öğrencilerinin bu tür durumlarla karşılaşmış olmaları, belki de daha büyük bir olasılık-

tır. Reik'in kendi bellek kuramını geliştirirken yaptığı açıklamalar, kısmen bütünüyle Proust'un istenç dışı ve istenç ürünü bellek arasında yaptığı ayrımın çizgisini izler. Reik, şöyle demektedir: "Belleğin işlevi, izlenimlerin korunmasıdır; anı ise bunların parçalanmasını amaçlar. Bellek koruyucu, anı ise yıkıcıdır."[4] Freud'un bu açıklamalara destek olan temel düşüncesini, "bilincin anı izinin yerine oluştuğu"[5]-[5a] varsayımı dile getirir. Bu nedenle, "bilinci belirleyen özellik, uyarıcı sürecin bilinçte, başka psişik sistemlerde olduğunun tersine, kendi öğelerine ilişkin sürekli bir değişim bırakmayıp, bilince varma olgusu içersinde eriyip gitmesidir."[6] Bu varsayımın temel formülü de şudur: "Bilincine varma ve bir bellek izinin bırakılması, aynı sistem bağlamında birbiriyle bağdaşmayan şeylerdir."[7] Anı kırıntıları, "çoğunlukla onları ardında bırakan sürecin bilincine hiç varılmadığı zaman, en güçlü ve en kalıcı niteliktedir."[8] Bunu Proust'un diline çevirdiğimizde, şöyle diyebiliriz: Ancak açıkça ve bilinçli olarak "yaşanmayan", özne açısından bir yaşantı niteliğini kazanmamış olan, *mémoire involontairé'in* bir bileşkesi olabilir. Freud'a göre "belleğin temeli olarak kalıcı izleri" uyarıcı süreçlere eklemek, bilinçten farklı düşünülmesi gereken "başka sistemler" için saklı tutulmuştur.[8a] Yine Freud'a göre, bilinç, bilinç olarak hiçbir bellek izi almaz. Buna karşılık bilincin önem taşıyan bir başka organizma açısından uyaranlara karşı koruma, neredeyse uyaranların alımlanmasından daha önemli bir görevdir; buradaki koruyucu kalkan, kendine ait bir enerji dağarcığıyla donatılmıştır ve birincil görevi, enerji dönüşümünün kendi içinde gerçekleşen özel biçimlerini, dışardan etki gösteren, aşırı büyüklükteki eşitleyici, dolayısıyla da yıkıcı etkilere karşı korumaktır."[9] Bu

enerjilerin yarattığı tehdit, şok aracılığıyla oluşturulan tehdittir. Bilinç bu şokları kaydetmeye alıştığı ölçüde, traumatik etkilerini azaltmış olacaktır. Ruhçözümlemeci kuram, traumatik şokun özünü “uyaranlara karşı korumanın delinmesi... açısından kavramaya” çalışır. Bu kurama göre korkunun “önemi”, “korkuya hazır olmayı kavramaya” çalışır. Bu kurama göre korkunun “önemi”, “korkuya hazır olma konumundaki eksiklikten” kaynaklanır.[10]

Freud’un araştırmasına, kaza nevrozları için tipik sayılabilecek bir rüya yol açmıştır. Bu rüyalarda, hastanın geçirdiği felaket yeniden üretilir. Bu tür rüyalar Freud’a göre “uyaranın üstesinden gelmeyi, korkuyu geliştirerek ve geçmişe etkili bir biçimde gerçekleştirmeye çalışırlar; korkunun geliştirilmemesi, traumatik nevrozun nedenini oluşturmuştur.”[11] Valéry de buna benzer bir şey düşünmüş gibidir. O da bugünün varoluş koşullarında psişik mekanizmaların özel işleyiş biçimiyle ilgilenenler arasında yer aldığından, buradaki, kayda değer bir örtüşmedir. (Ayrıca Valéry, söz konusu ilgiyi hep salt lirik nitelikte kalmış olan şiirsel üretimiyle de birleştirebilmiştir. Böylece Valéry, kökenlerini doğrudan Baudelaire’de bulan yazar kimliğini kazanmaktadır.) Valéry, şöyle der: “insanın izlenimleri ve duyusal algılamaları, tek başına irdelendiğinde, şaşırtmacalar kategorisine girer; bunlar, insanın bir yetersizliğinin kanıtlarıdır... Bellek... temel bir olgu niteliğindedir ve amacı daha önce bizde eksik olan bir şeyi, “uyaranın alımlanmasının örgütlenebilmesi için gerekli zamanı bize sağlamaktır.”[12] Şok alımlaması, uyaranın üstesinden gelinmesine ilişkin bir eğitim aracılığıyla kolaylaştırılır; gerektiğinde bu üstesinden gelme eylemi için hem rüyanın, hem de belleğin yardımına başvurulabilir. Ancak kural olarak bu eğitim, Freud’un varsayımına göre, yeri beyin zarlarından birinde bulunan uyanık bilincin işidir; “bu zar... uyarandan öylesine etkilenmiştir ki, uyarının alımlanması için en elverişli koşulları”[13] sağlar. Şokun böylesine karşılanması, bilinç tarafından böyle karşılık görmesi, şoka kaynaklık eden olaya tam anlamıyla bir yaşantı karakterini kazandırmaktadır. Yaşantı (Erlebnis), bu olayı doğrudan bilinç ürünü belleğin dağarcığına kattığı takdirde, aynı şiirsel deneyim (Erfahrung) için sterilize etmiş olacaktır.

Burada, lirik şiirin temellerini, nasıl içinde şok yaşantısının bir norma dönüştüğü bir deneyimde bulabileceği sorusu ortaya çıkmaktadır. Böyle bir şiirin yüksek bir bilinç düzeyi beklentisini

uyandırması gerekecektir; yine böyle bir şiir, kendisinin yaratılışı sırasında kullanılmış bir plana ilişkin bir tasarımı uyandıracaktır. Bu durum, Baudelaire'in şiiri için bütünüyle geçerlidir. Söz konusu durum Baudelaire ile, seleflerinden Poe, haleflerinden de Valéry arasında bağlantı kurar. Proust ve Valéry tarafından Baudelaire'e ilişkin olarak yapılan gözlemler, birbirlerini beklenmedik bir biçimde tamamlarlar. Proust, Baudelaire üzerine bir deneme kaleme almış, ama romanındaki bazı düşünceler bu denemenin kapsamını bir ölçüde geride bırakmıştır. Valéry ise "Situation de Baudelaire"de, *Fleurs du mal'e* klasik bir giriş vermiştir. Valéry, anılan yazısında şöyle der: "Baudelaire açısından sorun, şuydu -büyük bir şair olmak, ama Lamartine, Hugo ya da Musset olmamak. Bu amacın Baudelaire'de bilinçli bir biçimde var olduğunu söylemiyorum; ama bulunması zorunluydu- dahası, asıl Baudelaire, işte bu amaçtı. Söz konusu amaç, Baudelaire'in *raison d'état'sıydı* (hikmeti hükümet)."[14] Bir şair bağlamında *hikmeti hükümet'ten* söz etmenin tedirgin edici bir yanı vardır. Bu, ilginç bir noktayı, yaşantılar karşısında erginliğini kanıtlamayı içerir. Baudelaire'in şiirsel üretimi, bir misyona adanmıştır. Şair, şiirlerini imgelemindeki boş alanlara yerleştirmiştir. Onun yaratısı, başkalarınınki gibi, yalnızca tarihsel diye sınıflandırılabilmenin ötesindedir; bu yaratı, tarihselliği amaçlamış, kendini böyle anlamıştır.

IV

Şok faktörünün tek tek izlenimlerdeki payı ne kadar büyükse, bilincin uyaranlardan korunma amacıyla, gündemde kalması ne kadar zorunluysa ve bu bilinç ne ölçüde etkiliyse, izlenimler de o kadar düşük düzeyde deneyime girer; buna karşılık yaşantı kavramına uygunlukları da aynı ölçüde artar. Şoka karşı savunmanın asıl işlevi, belki de olaya içeriğinin bütünlüğü pahasına, bilinç düzeyinde tam bir zaman noktası sağlamak olarak dile getirilebilir. Böylesi, düşünme eyleminin doruktaki eylemlerinden biri olur ve olayı bir yaşantıya dönüştürür. Bu eylem gerçekleşmediğinde, onun yerini ilke olarak, Freud'a göre şoka karşı savunmanın yapılmamasının bir sonucu niteliğini taşıyan, sevinçle ya da (çoğunlukla) hoşnutsuzlukla karışık korku alacaktır. Baudelaire, bu bulguyu çarpıcı bir imgeyle yansıtmıştır. Baudelaire, sanatçının yenilmeden önce korkudan bağırdığı bir düellodan söz eder.[15] Bu düello, yaratma olayının ta

kendisidir. Böylece Baudelaire, şok deneyimini kendi sanatsal emeğinin odak noktası kılmış olmaktadır. Sanatçının kendine ilişkin olarak çizdiği ve çeşitli çağdaşlarınca da desteklenen portre, çok önemlidir. Korkunun pençelerinde bulunan Baudelaire'e korku yaratmak, yabancı kaçan bir eylem değildir. Vallès, bize Baudelaire'in abartılı mimiklerinden söz eder;[16] Pontmartin, Nargeot'nun bir portresini temel alarak Baudelaire'in tehlike işaretleri veren dış görünüşünü yansıtır; Claudel, şairin keskin ses tonu üzerinde durur; Gautier, Baudelaire'in şiir okurken yaptığı "vurgulamalardan" söz eder;[17] Nadar ise şairin sarsıla sarsıla yürüyüşünü tanımlar.[18]

Psikiyatride traumatofil tiplerin varlığı, bilinmektedir. Baudelaire, nereden gelirse, gelsin, şokları, ruhsal ve fiziksel kişiliğiyle karşılamayı iş edinmiştir. Savaşma konumu, bu şoka karşı savunmanın resmidir. Baudelaire, bütün Paris'in uykuda olduğu bir sırada ziyaret ettiği arkadaşı Constantin Guys'i, "masaya eğilmiş, gündüz çevresindeki nesnelere yönelttiği dikkatle önündeki kâğıtlara bakarken; kurşunkalemiyle, mürekkepli kalemiyle, fırçasıyla savaşırken; bardağındaki suyu tavana sıçratırken ve kaleminin ucunu gömleğinde denerken; sanki resimlerin kaçacağından korkuyormuşçasına, hızlı ve hırçın bir tempoyla çalışırken", betimler, "böylece, yalnız başına olmasına karşın, bir kavganın içindedir ve kendi darbelerini yine kendisi karşılamaktadır."[19] Baudelaire, "Le soleil" adlı şiirinin başlangıç dizelerinde kendisini de böyle fantastik bir kavganın içinde betimlemiştir; bu, herhalde *Fleurs* du mal'in Baudelaire'i şiir çalışması sırasında yansıtan tek bölümüdür.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.[20]

(Viraneye dönmüş evlerin pancurlarının ardında
Gizli zevklerin saklandığı eski varoşlar boyunca,

Acımasız güneş indirdiğinde peş peşe darbelerini,
Kente ve kırlara, çatılara ve buğdaylara
Yürürüm düşlerimde tek başıma kılıç oynatarak,
Ve korkusunu alarak her köşede yeni bir uyağın,
Kaldırım taşlarına takılır gibi tökezleyerek sözcüklerde,
Kimi zaman da çarparak nicedir düşlediğim dizelere.)

Şok deneyimi, Baudelaire’in kişiliği açısından belirleyici olan nedenler arasındadır. Gide, imge ile düşünce, sözcük ile nesne arasında ortaya çıkan ve Baudelaire’in şiirsel coşkusunun asıl mekânını oluşturan geçici kopuklukları ele almıştır.[21] Rivière, sanki yerin altından gelen ve Baudelaire’in dizelerini sarsan darbelere atıfta bulunmuştur. Böyle zamanlarda sanki bir sözcük, kendi içersinde çöker gibidir. Rivière, bu türden çökük sözcükleri göstermiştir:[22]

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment que *ferait* leur vigueur?[23]

(Kim bilir, belki de düşlediğim yeni çiçekler
Bir kıyı gibi yıkanmış bu topraklarda bulur
Onlara güç kazandıracak gizemli besinlerini.)
ya da:
Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdures*.[24]
(Onları seven Cybele, çoğaltmakta şimdi yeşilliklerini.)
Aşağıdaki ünlü şiir girişi de böyle bölümler arasındadır:
La servante au grand cœur dont vous étiez *jalouse*.[25]
(O kıskandığım, yüce gönüllü hizmetkâr.)

Baudelaire, *Spleen de Paris*'sinde -düzyazı şiirlerinde- bu gizli yasal ilintilere dizenin dışında da geçerlik tanımayı amaçlamıştır. Şair, bu şiirleri *La Presse*’in genel yönetmeni Arşene Houssaye’e ithaf ederken, şöyle yazmıştır: “Yaratma tutkusunun en güçlü olduğu anlarda, şiirsel düzyazı denilen o mucizevi eserin düşünü kurmamış olanımız var mıdır? Böyle bir yaratı ritimsiz ve uyaksız bir müzikalite taşımalı, ruhun lirik kıpırtılarına, düşler evreninin dalgalanmalarına, bilincin şoklarına uyabilecek kadar kıvrak ve kırılgan olmalıdır. Bir

saplantıya da dönüşebilecek bu ideal, özellikle dev kentlerde ve bu kentlerin birbiriyle kesişen sayısız ilişkiden oluşma örtüsü içersinde yaşayanları egemenliği altına alacaktır."[26]

Bu alıntı, iki saptamayı gündeme getirmektedir. Önce bize, Baudelaire'de şok figürü ile büyük kentin kitleleriyle kurulan ilişki arasındaki yakın bağlantı konusunda bilgi vermektedir. Ayrıca bu kitlelerden ne anlaşılması gerektiğini açıklamaktadır. Burada herhangi bir sınıf ya da kolektif yapı söz konusu olamaz. Belirtilmek istenen, gelip geçenlerden, sokaktaki insanlardan oluşma, kırılgan bir kalabalıktan başka bir şey değildir.[26a] Baudelaire'in hiçbir zaman unutmadığı bu kalabalık, onun hiçbir eserine model olmamıştır. Ancak yukarıdaki alıntının gizli figürü olması gibi, Baudelaire'in bütün yaratısı açısından gizli bir figür olma niteliğini korumuştur. Savaşçının indirdiği darbelerin amacı, kalabalık içersinde kendine yol açmaktır. "Soleil''in şairinin geçtiği varoşlarda ortada kimsecikler yoktur. Ancak buradaki (dizelerin güzelliğini en derin noktalarına kadar saydam kılan) gizli yapılanmayı herhalde şöyle anlamak gerekmektedir: Şairin boşalmış sokaklarda bir şiir ganimeti elde etmek için girdiği savaşta kullandığı silahlar, sözcüklerin oluşturduğu bir hayaletler ordusudur, fragmanlardır, dize başlangıçlarıdır.

V

Ondokuzuncu Yüzyıl'da edebiyatçıların dikkatini kalabalık kadar hak etmiş başka bir konu yoktur. Bu dönemde kalabalık, okumayı artık bir alışkanlığa dönüştürmüş geniş kesimlerde bir izlerçevre niteliğiyle belirginleşme hazırlığındadır. Aynı zamanda da bir müşteri kimliğini kazanmıştır; ortaçağda sanat koruyucularının resimlerde gözükmek istemeleri gibi, kalabalık da çağdaş romanda kendi portresini görmek istemektedir. Yüzyılın en başarılı yazarı, bu istemi kendi iç dünyasındaki bir zorlamadan ötürü karşılamıştır. Bu yazar için kalabalık -neredeyse antik çağdaki anlamıyla-, müşterilerin, izlerçevrenin oluşturduğu bir kitledir. Victor Hugo, bu kitleye başlıklarla seslenen ilk yazardır : *Les misérables*, *Les travailleurs de la mer* gibi. Hugo, Fransa'da tefrika romanla rekabet edebilen tek edebiyatçıydı. Sokaktaki adam için birtakım gerçeklerin

açıklanmasının kaynağı olmaya başlayan bir türün ustası, bilindiği gibi, Eugène Sue'ydu. Sue, 1850 yılında büyük bir oyçokluğuyla Paris kentinin temsilcisi olarak parlamentoya seçilmişti. Genç Marx'ın, Sue'nun *Mystères de Paris*'ini bir saldırı hedefi seçmiş olması, rastlantı değildir. Marx, o sıralarda estetik düzeyde bir sosyalizmin gururunu okşayarak yaklaşmaya çalıştığı bu çabuk dağılabilir kitleyi, proletaryanın oluşturduğu demir gibi bir kitleye dönüştürmeyi daha erken dönemlerinde görev edinmişti. Bu nedenle Engels'in erken dönem yazılarında bu kitleye ilişkin olarak verdiği tanım, ne kadar çekingen bir ifade taşırsa taşısın, Marx'ın temalarının bir prelüdü sayılabilir. Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (İngiltere'de Çalışan Sınıfın Konumu) adlı kitabında şunları yazar: "İnsanın saatlerce yürüyüp, yine de sonunun başlangıcına bile varamadığı, kent dışındaki düzlüklere yaklaşıldığına değgin en ufak bir işarete bile rastlamadığı Londra gibi bir kent, aslında tuhaf bir şey. Bu dev merkezileşme, üç buçuk milyon insanın tek bir noktaya yığılıp kalması, bu üç buçuk milyonun gücünü yüz katma çıkarmış... Gelgelelim bu durumun nelere mal olduğunu insanlar ancak sonradan anlayabiliyorlar. İnsan ancak birkaç gün anacaddelerde gezindikten... sonradır ki, bu Londralıların, kentlerini dolduran uygarlık mucizelerini yaratabilmek için insanlıklarının en iyi yanını feda etmek zorunda kaldıklarının, içlerinde uyuklayan yüzlerce gücün bir işe yaramadığının ve bastırıldığının ayırdına varabiliyor... Sokakları dolduran kargaşanın bile itici, insan doğasının başkaldırmasına yol açıcı bir yanı var. Bütün sınıflara ve mevkilere mensup, birbirlerinin yanından geçip giden bu yüzbinler, aynı niteliklerin ve yeteneklerin taşıyıcısı olan, aynı ölçüde mutlu olmak isteyen insanlardan oluşmuyor mu? ...Oysa onlar hiçbir ortak yanları, birbirleriyle hiçbir ilgileri yokmuşçasına, birbirlerinin yanından geçip gidiyorlar; üzerinde kendiliklerinden anlaşmaya varmış oldukları tek nokta, kalabalığın karşılıklı hızla akıp giden kollan birbirinin yolunu kesmesin diye, herkesin kaldırımın sağından yürümesi; ama çevresindekilere bir kez olsun bakmak, kimsenin aklına gelmiyor. Bu toplum teklerinin yığıldıkları mekân küçüldükçe, her bireyin o acımasız umursamazlığı ve her türlü duygudan yoksun, yalnızca kendi özel yararları üzerinde odaklaşması, daha itici ve yaralayıcı biçimde belirginleşiyor."[27]

Bu tanımlama, Fransa'nın küçük ustaları denebileceklerde, bir Gozlan'da, Delvau'da ya da bir Lurine'de bulunabilen tanımlamalardan belirgin biçimde farklıdır. *Flâneur'ün* kalabalığın içinde hareket ederken sergilediği, gazetecinin de çaba harcayarak ondan öğrendiği çeviklik ve rahatlık, bu tanımlamada eksiktir. Engels'in gözünde kalabalığın umarsız bir yanı vardır. Bu kalabalık, Engels'te ahlâki bir tepkiye yol açar. Bu bağlamda rol oynayan bir estetik tepki de vardır; yolda yürüyenlerin birbirlerinin yanından hızla geçerken tutturdukları tempoyu Engels nahoş bulur. Ödünsüz bir eleştirel tutumla, geleneksel tonların karışması, Engels'in anlattıklarını çekici kılan özelliktir. Yazar, henüz taşra atmosferinin egemen olduğu bir Almanya'dan gelmektedir; bir insan seli içersinde yitip gitme isteğini belki hiçbir zaman duymamıştır. Hegel, ölümünden kısa süre önce Paris'e geldiğinde, karısına şunları yazmıştır: "Sokaklarda yürüdüğümde, insanların Berlin'dekilere benzediklerini görüyorum -giyinişleri, yüzleri aşağı yukarı aynı-, hep aynı manzara, yalnızca daha büyük bir kalabalık var."[28] Bu kalabalık içersinde hareket etmek, Parisli için doğal bir şeydi. Kendisiyle kalabalık arasına ne kadar uzaklık koyduğu savında olursa olsun, bir yerinden onunla ilintiliydi. O kalabalığa Engels gibi dışardan bakmak, elinden gelmezdi. Baudelaire'e gelince, kalabalığın onun dışında olduğu gerçekten söylenemezdi; kalabalığın içine karışmış ve kendini onun çekiciliğine kaptırmış olarak, ona karşı nasıl savunmaya geçtiği, şairin eserlerinde izlenebilir.

Kalabalık Baudelaire'e öylesine içkilidir ki, onda bu kalabalığın anlatılmasını aramak boşuna olur. Baudelaire'in en önemli konuları, tanımlamaların kalıbına hiçbir zaman dökülmemiştir. Dejardin'in anlamlı biçimde dile getirdiği gibi, Baudelaire için önemli olan, "imgeyi süslemekten ve işlemekten çok, belleğe yerleştirmektir."[29] Gerek *Fleurs du mal*'da, gerekse *Spleen de Paris'de,* Victor Hugo'nun büyük bir ustalıkla çizdiği kent manzaralarının karşılıklarını aramak, boşuna olur. Baudelaire ne Parisliler'i, ne de Paris'i tanımlar. Bu vazgeçiş, onu sözü edilen konulardan birini ötekinin kalıbı içersinde canlandırabilecek konuma getirmiştir. Baudelaire'in kalabalığı, hep büyük kentin kalabalığıdır; Paris'i ise, hep aşırı kalabalık bir Paris'tir. Baudelaire'in, kendisini Barbier'den çok üstün kılan yanı da budur; Barbier'nin anlatma yönteminde kitleler ve kent, birbirlerinden ayrı

düşerler.[29a] *Tableaux parisiens'*de bir kalabalığın varlığı, hemen her yerde kanıtlanabilir. Baudelaire, şafak vaktini tema olarak aldığında, bomboş sokaklarda, Hugo'nun Paris gecelerinde varlığını algıladığı "kalabalığın suskunluğu"ndan bir şeyler vardır. Baudelaire, Seine nehrinin tozlu rıhtımlarında satışa sunulan anatomi atlaslarında göz gezdirdiğinde, bu atlasların sayfalarında tek tek iskeletlerin yerini, bu dünyadan ayrılmış olanların meydana getirdiği kalabalık alır. Şair, *danse macabre'ın* figürlerinde bütün bir kitlenin ilerleyişini görür. "Les petites vieilles" adlı şiir dizisinin yollarını izlediği, yaşlı ve pörsümüş kadınların kahramanlıkları, artık kalabalığa ayak uyduramayışlarında, kalabalığın dışında kalmalarında ve düşünceleriyle de yaşadıkları zamanda yer almayışlarında belirginleşir. Kalabalık, aslında hareketli bir peçedir; Baudelaire, Paris'i bu peçenin ardından görür.[29b] Bu kalabalığın varlığı, *Fleurs du ma I'm* en ünlü parçalarından birini yönlendirmiştir.

"A une passante" adlı sonede kalabalıktan ne bir sözcükle, ne de bir deyimle söz edilmiştir. Buna karşın olayın bütünü, tıpkı yelkenlinin yol almasının rüzgâra bağlı olması gibi, yalnızca kalabalıktan bağımlıdır.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majesteuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse

Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaitre,
Ne te verrai - je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais![30]

(Sokak, kulakları sağır edici gürültüsüyle dolduruyor çevremi.
Uzun boylu, zarif, yaslar içinde, acılarıyla görkemli,
Bir kadın geçiyor, bir eliyle gösterişli,
Hafiften kaldırmakta işlemeli giysisini;

Mermer sütun gibi bacakları, çevik ve soylu.
Ve ben içmekteyim, ürpererek, bir çılgının heyecanıyla,
Gözlerinden, fırtınaları gizleyen, kül rengi bir gökyüzünden,
Baş döndürücü huzuru ve öldürücü hazları.

Bir şimşek... ve sonra gece! - Ey kaçak güzellik
Ben ki yeniden doğdum tatlı bakışınla,
Bir daha sonsuzlukta mı göreceğim seni?

Uzaklarda bir yerde! çok geç! belki de asla!
Nereye kaçıyorsun bilmiyorum, ne de sen biliyorsun neredeyim
Sen ki sevmiş olacağımı biliyordun!)

Meçhul bir kadın, yüzünde siyah matem peçesiyle, kalabalığın içersinde sessiz ve bir gölge gibi süzülüp giderken şairin gözüne çarpar. Sonenin anlatmak istediği, tek bir cümlede toplanmıştır: Kent insanı, kalabalıkta yalnızca bir hasmını, kendisine düşman bir öğeyi görmekten çok uzaktır; tersine, büyük kent insanını büyüleyen görüntü, asıl bu kalabalıktan kaynaklanır. Büyük kent insanının duyduğu haz, bir ilk bakışta aşk değil, bir son bakışta aşktır. Bu, sonsuza kadar bir veda ediştir ve şiirde büyülenme, anıyla kesişir. Böylece sone, şok figür, şairin duygularını da en derin noktada etkilemiştir. Şairin bedenini kırıp geçirircesine geren -Baudelaire, bunu *cripse comme un extravagant* diyerek ifade etmektedir- Eros'un varlığının her zerresini ele geçirmesinden kaynaklanan haz değildir; burada daha çok yalnız bir adamın geçirebileceği, cinsel bir şok söz konusudur. Thibaudet'nin belirttiği gibi, bu dizelerin "yalnızca bir büyük kentte yazılmış olabileceğini"[31] söylemek, pek açıklık getirmemektedir. Bu dizeler büyük kentteki yaşamın aşkta bıraktığı izi gözler önüne sermektedir. Proust da soneyi bu gözle okumuş ve bu nedenle günün birinde karşısına Albertine'in kimliğinde çıkan geç bir yansımaya, matemli kadın yansımasına *La Parisienne* gibi anlamlı bir

başlık koymuştur. “Albertine yeniden odama girdiğinde, üstünde siyah saten bir elbise vardı. Bu elbise onu soluklaştırıyordu; böylece Albertine, ateşli, ama yine de solgun renkli, Parisli kadın tipine, artık temiz havaya yabancılaşmış, kalabalıkların içinde yaşamaktan ve belki de günah dolu bir atmosferden ötürü hırpalanmış, yanaklarına allık sürmediği takdirde tedirginleşen bakışlarından hemen tanınabilen kadın tipine benzemişti.”[32] Proust’unki gibi geç sayılabilecek bir dönemde bile, ancak büyük kent insanının yaşayabileceği türden bir aşkın nesnesi böyle bakmaktadır; Baudelaire’in şiiri için fethettiği bu aşka ilişkin olarak, doyuma varmasının engellenmesinden çok, doyuma varmaktan esirgendiğinden söz etmek, belki de pek aykırı kaçmayacaktır.[32a]

VI

Poe’nun Baudelaire tarafından çevirisi yapılan bir öyküsü, kalabalık motifinin işlendiği eski metinler arasında klasik bir örnek diye gösterilebilir. Bu öyküde bazı dikkate değer noktalar bulunmaktadır; bu noktalar izlendiği takdirde karşılaşılacak toplumsal iktidar düzlemleri öylesine güçlü ve gizlidir ki, bunları, sanatsal üretimi hem hassas bir biçimde, hem de derinliğine etkileyen, türlü kanallara dağılmış etkenler arasında saymak olasıdır. Poe’nun öyküsünün başlığı, “Kalabalığın Adamı”dır. Geçtiği yer, Londra’dır; anlatıcı bir hastalığın ardından ilk kez yeniden kentin kalabalığına karışan bir adamdır. Bu adam, bir sonbahar gününün öğlenden sonrasının geç saatlerinde, Londra’daki büyük bir lokalin pencerelerinden birinin arkasına yerleşmiştir. Hem çevresindeki müşterilere, hem de bir gazetenin ilanlarına göz gezdirir; ama bakışları, her şeyden önce pencerenin önünden geçip giden kalabalığa yöneliktir. “Bu, kentin en canlı caddelerinden biriydi ve bütün gün boyunca insanlarla dolup taşmıştı. Ama şimdi, karanlığın basmasıyla birlikte, kalabalık her dakika artıyordu; gaz lambaları yakıldıktan sonra geçenler, iki büyük nehir halinde cafe’nin önünden akmaya koyuldular. Daha önce kendimi hiç akşamın o saatindekine benzer bir durumda hissetmemiştim; sallanan kafalardan oluşma okyanusun görünüşünün içimde uyandırdığı o yeni heyecanın tadını çıkarıyordum. Zaman geçtikçe, otelde olup bitenlerle ilgilenmez oldum ve kendimi dışardaki sahneye verdim”[33] Şimdi anlatılanın, içinde bu uvertürün de yer aldığı

bölümünü, ne kadar önem taşırsa taşısın bir yana bırakalım ve olayın geçtiği çevreyi inceleyelim.

Poe'da Londra'nın kalabalığı, içinde hareket ettiği gaz lambası ışığı kadar kasvetli ve aşınmış bir görünümdedir. Bu durum, yalnızca geceyle birlikte "mağaralardan"[34] sürünerek çıkan ayak takımı için geçerli değildir. Poe, daha yüksek tabakadaki çalışanlar sınıfını şöyle tanımlar: "Saçları çoğunlukla seyrelmeye yüz tutmuştu bile, sağ kulakları ise, dolmakalem taşıyıcı olarak kullanılmasından ötürü, genelde başın biraz uzağındaydı. Hepsi alışkanlık nedeniyle ikide bir şapkalarını düzeltiyorlardı ve yine hepsinde eski moda, kısa altın saat köstekleri vardı."[35] Kalabalığın hareket etme biçimlerine göre tanımlanışı ise daha da şaşırtıcıdır. "Geçenlerin çoğu hallerinden memnun ve ayakları yere sağlam basan insanlar gibiydiler. Sanki tek düşündükleri, kalabalığın arasında kendilerine yol açmaktı. Kaşlarını çatıyorlar ve bakışlarını her yanda gezdiriyorlardı. Yanlarından geçen biri çarptığında, bunu fazla önemsemiyorlardı; üstlerini başlarını düzeltip, koşturmaya devam ediyorlardı. Daha başkalarının -bunlar da kalabalıktı- düzensiz hareketleri ve kıpkırmızı kesilmiş suratları vardı, etraflarını alan, sayısız insandan oluşma kalabalıkta sanki kendilerini yalnız sanmışlar gibi, kendi kendilerine konuşuyorlar ve birtakım jestler yapıyorlardı. Yolda durmak zorunda kaldıklarında, mırıldanmaya da ansızın son veriyorlardı; ama jestleri daha bir belirginleşiyordu; dudaklarında ilgisiz, zorlama bir gülümsemeyle, yollarına çıkanlar geçip gidene kadar bekliyorlardı. Biri tarafından dürtüldüklerinde, iyice eğilip dürteni selamlıyorlardı; o zaman pek şaşkın görünüyorlardı"[36,36a] İnsan, burada yarı sarhoş, sefil kimselerden söz edildiğini sanabilir. Gerçekte ise bunlar, "soylular, tüccarlar, avukatlar ve borsa spekülasyoncularıdır."[37,37a]

Poe'nun çizdiği görüntü, gerçekçi olarak nitelendirilemez. Bu görüntü, planlı olarak çarpman bir imgelem ürünüdür; bu imgelem, metni, genelde toplumcu gerçekçiliğin örneği diye nitelendirilenlerden çok uzaklaştırmaktadır. Örneğin böyle bir gerçekçiliğin belki de atıfta bulunabileceği en iyi yazarlardan olan Barbier, daha saydam bir konu seçmiştir; bu, ezilenlerden oluşma kitledir. Poe'da bu kitlenin varlığı söz konusu olamaz; Poe, yalnızca "insanlarla" ilgilenir. Bu insanların sergiledikleri oyunda, Barbier de, Engels gibi, korkutucu bir yan sezmiştir. Bu korkutucu yan, büyük kent kalabalığının görüntüsüdür ve

Baudelaire’i belirleyen de bu görüntü olmuştur. Baudelaire, kalabalığın onu zorla kendisine çekişine yenik düşmüş ve bir *Flâ- neur* kimliğiyle kendini o kalabalıktan biri kılmıştır; bununla birlikte, kalabalığın İnsani olmaktan uzak bir yapı taşıdığı duygusunu da içinden atamamıştır. Kendini kalabalığın suç ortağı yaparken, neredeyse aynı anda ondan kopmuştur. Baudelaire, kalabalıkla görünüşte yoğun bir ilişki kurar; gerçekte ise niyeti, onu *tek* bir aşağılayıcı bakışla hiçliğin uçurumuna yuvarlamaktır. Bu parçalanmışlığın, şairin de çekingen bir ifadeyle itiraf ettiği gibi, aslında zorlayıcı bir yanı vardır. Baudelaire’in “crépuscule du soir”ının anlaşılması güç çekiciliği de belki bununla ilintilidir.

VII

Baudelaire, Poe’nun anlatısının Londra gecesi boyunca izini sürdüğü kalabalığın adamını, *Flâneur* tipiyle özdeşleştirmekten hoşlanmıştır.[38] Ancak bu bakış açısını benimsemek güçtür. Kalabalığın adamı, bir *Flâneur* değildir. Kalabalığın adamında rahat davranışlar, yerini manik bir tutuma bırakmıştır. Bu nedenle o, aslında *Flâneur'ün* ait olduğu çevreden yoksun kılındığında ne olacağını gösteren bir örnektir. Bu çevre *Flâneur'e,* Londra’da herhangi bir zamanda sunulduysa eğer, bu hiç kuşkusuz Poe’da betimlenenlerden kaynaklanmıştır. O ortamla karşılaştırıldığında, Baudelaire’in Paris’inin hâlâ eskinin bazı iyi izlerini koruduğu görülür. Baudelaire’in döneminde hâlâ sonradan köprülerin kurulacağı yerlerde Seine nehrini geçen sallar vardır. Baudelaire’in öldüğü yıl hâlâ bir girişimci çıkıp, hali vakti yerinde kent sakinleri için beş yüz tahtırevan işletmeyi düşünebilmektedir. Yine anılan dönemde, pasajlar rağbette olmayı sürdürmektedir; bu pasajlarda *Flâneur,* yayalara rakip olarak geçerlik tanımayan taşıtların manzarasına katlanmak zorunda değildir.[38a] Kalabalığın içinde sıkışıp kalmaya razı olan yaya vardır; ama onun yanı sıra, hareket alanını gereksinen ve zaman sıkıntısı çekmek istemeyen *Flâneur* de vardır, insanların çoğu, günlük işlerinin peşinden koşabilirler; acele tanımayan birey ise, ancak doğrudan bu niteliğiyle sıradışı insan konumundaysa, bir *Flâneur* gibi özgürce gezip tozabilir. Kentin yoğun kargaşası gibi, mutlak bir işsizlik

güçsüzlük atmosferi de *Flâneur'e* yabancı gelir. Londra'nın kendine özgü bir "kalabalığın adamı" vardır. Berlin'de, 1848 Mart ihtilalinin öncesinin popüler bir tipi olan işsiz güçsüz Nante, bir ölçüde Londra'daki kalabalığın adamı'nın karşılığıdır; Paris'in *Flâneur'ü*nün ise, bu ikisinin arasında bir noktada yer aldığı söylenebilir.[38b]

işsiz güçsüz adamın kalabalığa nasıl baktığı konusunda küçük bir anlatı, E. T. A. Hoffmann'ın kaleme aldığı son yazı olan bir anlatı bilgi vermektedir. Parçanın başlığı, "Kuzenin Köşe Penceresi"dir. Poe'nun öyküsünden on beş yıl önce yazılan parça, büyük bir olasılıkla büyükçe bir kentin sokak manzarasını yansıtmaya yönelik ilk girişimlerden biridir. İki metin arasındaki ayrımlar, belirtilmeye değer noktalardır. Poe'nun gözlemcisi, herkese açık bir lokalin penceresinden dışarı bakar; kuzen ise kendi evinin mekânında, yerleşik konumdadır. Poe'nun gözlemcisi, sonunda onu kalabalığın anaforuna sürükleyecek olan bir çekim gücünün etkisindedir. Hoffmann'ın gözlemcisi ise, oturduğu köşe penceresinde, felce uğramış biri gibi hareketsizdir; şiddetini kendi bedeninde duyumsasa bile, akıntıyı izleyemeyecektir. Biraz da oturduğu apartman dairesinin esinlendirmesiyle, kendini dışardaki kalabalığın üzerinde duyumsamaktadır. Kalabalığı böyle bir noktadan izler; dışarda haftalık pazar kurulmuştur ve kalabalık tam kıvamındadır. Kuzenin kullandığı tiyatro dürbünü, janr sahnelerini yakalamasını sağlamaktadır. Bu aracın kullanılması, kullananın iç dünyasındaki konuma da bütünüyle uygun düşmektedir. Çünkü kullananın isteği, kendi deyişiyle, ziyaretçisine "görme sanatının ilkelerinin" kapısını açmaktır.[38c] Bu sanatın özünü, canlı resimlerin *(tableaux vivants)* tadını çıkarmayı bilmek oluşturmaktadır-Biedermeier döneminin de amaçlarından biri, bu olmuştur. Yorum, öğretici ve özlü deyişlerle belirginleşir.[38d,39]

Bu metne, artık zamanı gelmiş bir girişim gözüyle de bakılabilir. Ancak söz konusu girişimin Berlin'de, tam anlamıyla başarıya ulaşmasını engelleyen koşullar altında gerçekleştirildiği de kesindir. Eğer Hoffmann yaşamı boyunca Paris'e ya da Londra'ya gelseydi ve bir kalabalığı betimlemeye kalkışsaydı, bunun için bir pazar yerini seçmezdi; resimde kadınlara, ağır basan öğe olarak yer vermezdi; belki de Poe'nun lambalarının ışığında hareket eden insanlardan elde ettiği motifleri kullanırdı. Ayrıca, büyük kentin fizyonomisini incelemiş olan başkalarının duyumsamış oldukları gizemli öğeleri işlemek için, böyle

motiflere gerek de yoktu. Burada Heine'nin düşünceden yana zengin bir gözlemini belirtmek, uygun olacaktır. Bir muhabir, 1838 yılında Varnhagen'e yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: "Heine, ilkbaharda gözlerinden çok rahatsızdı. Son görüştüğümüzde, bir bulvarda onunla bir süre yürüdüm. Kendi türleri içersinde eşsiz olan bu caddelerin görkemi ve canlılığı, içimde sınırsız bir hayranlık uyandırmıştı; Heine ise o gün, dünyanın bu odak noktasına karışmış olan dehşet havasını önemle vurgulama gereğini duydu."[40]

VIII

Büyük kentlerin kalabalığı, onları ilk kez gözlemleyenlerde korku, itici bulma ve dehşet duygularına yol açmıştır. Poe'da bu kalabalığın barbarca bir yanı vardır. Disiplin, kalabalığı güçlükle dizginleyebilir. Daha sonra James Ensor, aynı kalabalığın çerçevesi içersinde disiplin ile vahşilik arasında sürekli karşılaştırmalar yapmıştır. Ensor, karnaval kalabalıklarına asker gruplarını da karıştırmaktan hoşlanır. Bu ikisi, birbiriyle örnek bir biçimde uyuşur. Buradaki, polisin yağmacılarla işbirliği yaptığı, totaliter devletlerin bir prototipidir. Adına "uygarlık" denen belirtiler bütününü iyi görebilmiş olan Valéry, önemli olgulardan birini tanımlamıştır. Valéry, şöyle yazar: "Büyük kent merkezlerinin sakini, yeniden vahşilik, başka deyişle tekbaşınalık konumuna düşer. Daha önce hep gereksinimlerin etkisiyle uyanık kalmış olan bir duygu, başkalarından bağımlı olma duygusu, toplumsal mekanizmanın kesintisiz işleyişiyle giderek körelir. Bu mekanizmadaki her yetkinleşme, belli davranış biçimlerini, belli duygu kıpırdanışlarını... yürürlükten kaldırır."[41] Konfor, insanları izolasyona sürükler. Öte yandan da kendisinden yararlananları, sözü edilen mekanizmaya yaklaştırır. Yüzyılın ortalarında, kibritin bulunuşuyla birlikte bir dizi yenilik gündeme gelir; bunların ortak noktaları, tek bir el hareketiyle çeşitli aşamalardan oluşma bir sürecin gerçekleştirilivermesidir. Pek çok alana yayılan gelişme, özellikle telefonda somutlaşır; eski aygıtlardaki kol çevirme hareketinin yerini, almacı bir kez kaldırma hareketi alır. Kurma, yerleştirme, basma gibi çok sayıda hareketin yerine, fotoğrafçının bir kez "çekivermesi", büyük başarı olur. Artık bir olayı sınırsız bir zaman için saptamak, tek

bir parmak hareketiyle ger- çekleşebilmektedir. Fotoğraf makinesi belli bir ana, deyiş yerindeyse “posthum” bir şok etkisi kazandırmıştır. Bu türden dokunsal deneyimler, örneğin bir gazetenin ilanlar bölümü ya da bir büyük kentin trafiği gibi görsel deneyimlerle de desteklenir. Bu trafik içersinde hareket etmek, bireyi bir dizi şokla ya da çarpışmayla karşı karşıya bırakır. Tehlikeli geçit noktalarında insanın bedeninden, bir pilin enerjisinden kaynaklanırmışçasına, birbirini hızla izleyen titreşimler geçer. Baudelaire, kalabalığa karışan adamdan, elektrik enerjisiyle dolu bir depoya girmiş biri gibi söz etmeye başlar. Hemen ardından da onu, şok deneyimini tanımlayarak, “bilinçle donatılmış bir kaleydoskop”[42] diye nitelendirir. Poe’nun yayaları, bakışlarını her yanda gezdirirken, görünüşte bunu hâlâ herhangi bir neden bulunmaksızın yaparlardı; bugünün insanları ise aynı şeyi trafik işaretlerine dikkat etmek için yapmak zorundadırlar. Böylece teknik, insanın duyumları alabilme yetisini karmaşık yapıda bir uygulamadan bağımlı kılmıştır. Daha sonra gün gelmiş, yeni ve acil bir uyarıcı gereksinimi sinema tarafından karşılanmaya başlamıştır. Şok tarzındaki algılama, filmde bir biçimsel ilke niteliğiyle geçerlik kazanmaktadır. Fabrikada yürüyen şeritle üretimin ritmini belirleyen öğe, filmde alımlamanın temeli olmaktadır.

Marx’ın el emeğiyle çalışmanın bölümleri arasındaki bağlantının akıcı bir bağlantı olduğunu vurgulaması, boşuna değildir. Bu bağlantı yürüyen şeritte fabrika işçisinin önüne, bağımsızlaşmış, nesneye dönüşmüş olarak çıkar, işlenecek parça, işçinin iradesinden bağımsız olarak onun etkinlik alanına girer ve yine bu iradeden bağımsız olarak çıkıp gider. Marx, şöyle yazar: “Kapitalist üretimin bütününe ortak olan nokta, ...işçinin çalışma koşullarını uygulaması yerine, tam tersine, çalışma koşullarının işçiyi uygulamasıdır; gelgelelim bu ters durum, ancak makineleşmeyle birlikte teknik açıdan salt bir gerçekliğe dönüşür.”[43] işçiler, makinelerle haşır neşir olurken, “kendi hareketlerini bir otomatın sürekli tekdüze hareketleriyle koordine etmesini öğrenirler.”[44] Bu sözlerle, Poe’nun kaynağını kalabalıkta bulmak istediği saçma tekdüzeliklere farklı bir ışık tutulmuş olmaktadır. Bunlar giyim, davranışlar ve dahası jestler bakımından söz konusu olan tekdüzeliklerdir. Örneğin gülümseme, düşündürücüdür. Büyük bir olasılıkla bu gülümseme, “keep smiling” deyişiyle dile getirilen türdendir ve şoku hafifletici bir öğe olarak kullanılmaktadır. Marx,

yukardaki bağlamda şöyle der: "Makineyle görülen bütün işler, ilişkinin erken talim görmesini gerektirir."[45] Bu talimin uygulamadan ayrılması gerekir. El emeği bağlamında tek başına belirleyici olan uygulama'nın, el emeğine dayalı üretimin yapıldığı imalathanede henüz yeri vardı. Bu temelde "her özel üretim dalı, *deneyim*'de kendisine uyan teknik biçimi bulur"; "bu biçimi *ağır ağır* yetkinleştirir." "Belli bir olgunluk aşamasına varıldıktan sonra", bu biçimi elbet çabuk kristalize edecektir.[46] Öte yandan aynı imalathane, "ele geçirdiği her zanaat dalında, zanaat endüstrisinin ödünsüz biçimde dışladığı, kalifiye olmayan işçilerden meydana gelme bir sınıfı üretmektedir. Bu üretim biçimi, tek yanlı uzmanlığı insanın bütün çalışma kapasitesinin zararına olarak bir ustalık düzeyine vardırdığında, her türlü gelişmenin eksikliğini de bir uzmanlığa dönüştürmeye başlamaktadır. Hiyerarşiye, kalifiye ve acemi işçi ayrımı eklenmektedir."[47] Niteliksiz işçi, makinenin talim ve terbiye vermesi nedeniyle, en aşağılanmış olan işçidir. Onun emeği, her türlü deneyime karşı yalıtılmıştır. Bu işçinin kişiliğinde uygulama, tüm haklarını yitirmiştir.[47a] Lunaparkın sallanan arabalarıyla ve benzer eğlenceleriyle gerçekleştirdiği, aslında acemi işçinin fabrikada egemenliği altına girdiği talimin bir tadımlığından başka bir şey değildir - bu tadımlık, çoğu zaman onun için bütün menünün yerine geçmiştir, çünkü küçük adamın lunaparklar gibi yerlerde kendini eğitebileceği palyaçoluk sanatı, işsizlikle eşzamanlı olarak gelişmiştir. Poe'nun metni, vahşilik ile disiplin arasındaki gerçek bağlantıyı sergiler. Poe'nun yoldan gelip geçen insanları, makinelere uyarlanmış konumda, sanki kendini ancak bir otomat gibi ifade edebilirmişçesine davranırlar. Tutumları, şoklar karşısında gösterilen bir tepkidir. "Biri tarafından dürtüldüklerinde, iyice eğilip dürtülenleri selamlıyorlardı."

IX

Yayanın kalabalık içersindeki şok yaşantısını, işçinin makine başındaki "yaşantısı" karşılar. Ancak bu bizi, Poe'nun endüstrideki çalışma sürecine ilişkin olarak kafasında bir kavram oluşturduğunu varsayma konusunda henüz haklı kılmaz. Baudelaire'in böyle bir kavramdan çok uzak olduğu ise kesindir. Ancak Baudelaire, bir başka

sürecin çekiciliğine kapılmıştır; bu süreç içersinde makinenin işçide harekete geçirdiği yansıtıcı mekanizma, aylak adamda bir aynaya bakar gibi, daha yakından izlenebilmektedir. Bu sürecin bir şans oyunu olduğunu söylediğimiz takdirde, bu bir çelişki gibi gözükebilir. Çünkü çalışma ile kumar arasındakinden daha inandırıcı bir karşıtlık, düşünülebilir mi? Alain, inandırıcı bir ifadeyle şunları yazmaktadır: “Oyun kavramı, oynanan hiçbir partinin bir öncekinden bağımlı olmamasını içerir... Şans oyunu, güvence altına alınmış konumlar istemez... Daha önceki kazançlar hesaba katılmaz ve oyun, bu yanıyla çalışmadan ayrılır... Şans oyunu, çalışmanın temel aldığı, ağırlıklı geçmişin hesabını bir çırpıda görüverir.”[48] Alain’in bunları söylerken düşündüğü, yüksek düzeyde uzmanlaşmış çalışmadır (bu çalışma, entelektüel emek gibi, el işçiliğinden belli çizgileri büyük bir olasılıkla korumuştur); buna karşılık çoğu fabrika işçisininki gibi bir çalışma değildir; hele acemi işçilerin çalışması olduğu, herhalde hiç düşünülemez. Gerçi bu sonuncusu, oyuncuya çekici gelen o serüven öğesinden, Fata Morgana’dan yoksundur. Buna karşılık çabaların boşunalığı, boşluk duygusu, başladığını bitirmek yetisine sahip bulunmama gibi, daha çok fabrikadaki ücretli işçinin çalışmasına özgü nitelikler, sözü edilen çalışmada da vardır. Fabrika işçisinin otomatik çalışma biçiminden kaynaklanan el hareketleri de, fişleri ortaya süren ya da kâğıt alan, hızlı el hareketi olmaksızın düşünülemeyecek oyunda gözükür. Bir makinenin hareketindeki sarsıntıyı, bir şans oyununda *coup* denen olay karşılar, işçinin makineyi kullanırken yaptığı el hareketinin bir öncekiyle ilintisizliği, onun tam bir yinelenişi olmasından kaynaklanır. Makineye değgin her el hareketinin, şans oyununda bir partinin bir önceki karşısındaki konumu gibi, yalıtılmışlığı, ücretli işçi ile kumarbazın angaryaları arasında benzeşim oluşturur. Her ikisinin de emeği içerikten aynı ölçüde bağımsız kılınmıştır.

Senefelder’in kumar oynanan bir kulübü betimleyen bir litografisi vardır. Bu litografide resmedilenlerin hiçbiri, oyunu alışılagelmiş biçimde oynamamaktadır. Herkes, farklı bir heyecanın etkisindedir; biri çok sevinçlidir, bir başkası hasmına kuşkuyla bakar, bir üçüncüsü büyük bir çaresizlik içersindedir, bir dördüncüsü ise kavga çıkarma peşindedir; yine bir başkası, yaşamına son vermeye hazırlanmaktadır. Birbirlerinden farklı çelişik davranış biçimlerinin gizli bir ortak yanı

da vardır: Resimdeki figürler, şans oyunundaki oyuncuların kendilerini teslim ettikleri mekanizmanın onları nasıl bedenleriyle ve ruhlarıyla egemenliği altına aldığını, böylece bu kişilerin özel yaşamlarında da, ne kadar duygusal olurlarsa olsunlar, ancak birer yansıtıcı gibi davranabileceklerini sergilerler. Yaşamlarını birer makine gibi sürdürürler ve Bergson'un, belleklerini tümüyle tasfiye etmiş, kurmaca figürlerine benzerler.

Kumar tutkunları için sevecen şeyler söylemiş, dahası onları kutlamış olan Baudelaire'in kumar tiryakisi olduğunu gösteren bir belirti yoktur.[49] "Le jeu" adlı eserinde ele aldığı motif, ona göre modern yaşamın bir parçasıdır. Baudelaire, bu motifi işlemeyi görevinin bir parçası saymıştır. Kumarbaz imgesi Baudelaire'de, arkaik eskrimci imgesinin modern zamanlarda yaşayan tamamlayıcısıdır; her ikisi de Baudelaire'in gözünde kahraman figürleridir. Börne, şunları yazarken olaya Baudelaire'in gözüyle bakmıştır: "...her yıl Avrupa'da, oyun masalarında harcanan... bütün güç ve tutku... biriktirilseydi - acaba bir Roma halkı ve bir Roma tarihi yaratmaya yeter miydi? Ama zaten asıl konu da bu değil mi? Her insan bir Romalı olarak doğduğundan, burjuva toplumu onu bu Romalılığından uzaklaştırmaya çalışıyor; şans oyunlarıyla, toplulukta oynanan oyunların, romanların, İtalyan operalarının ve şık gazetelerin... varlık nedeni de bu."[50] Burjuva sınıfında şans oyunları ilk kez Ondokuzuncu Yüzyıl'la birlikte başlar; Onsekizinci Yüzyıl'da bu oyunları yalnızca soylular oynarlardı. Napoleon'un ordularının yaydığı bu oyunlar, ondan sonra "monden yaşamın ve düzensiz yaşamlarını büyük bir kentin yeraltında geçiren binlerce insanın sergilediği gösteriler arasında yer alır" - bu, Baudelaire'in "çoğumuzu karakterize eden"[51] kahramanlık öğesini görmek istediği bir gösteridir.

Kumar gerek teknik, gerekse psikolojik açıdan ele alındığında, Baudelaire'in bu konudaki düşüncesi daha da anlam kazanmaktadır. Kumarbazın kazanç peşinde koştuğu açıktır. Ancak onun kazanmak ve para yapmak çabalarını, sözcüğün gerçek anlamında bir istek diye adlandırmak güçtür. Belki de onun iç dünyasını dolduran, bir tutku ya da karanlık bir kararlılıktır. Durum ne olursa olsun, kumarbaz deneyimi fazla önemsemeyeceği bir konumdadır.[51a] Oysa istek, bir tür deneyim anlamını taşır, "insan gençliğinde istediğine, yaşlılığında dolu dolu kavuşur", der Goethe. Yaşamda bir istek ne kadar erken ortaya

çıkarsa, onun yerine gelebilmesi olasılığı da o ölçüde artar. Bir istek zaman çizgisinde ne kadar ileriyi gösterirse, yerine gelmesi umudu da o ölçüde güçlenecektir. Zaman çizgisinin uzak noktalarına kayan ise, o isteği yerine getiren ve sınıflandıran deneyimden başka bir şey değildir. Bu nedenle yerine gelen istek, deneyimin başına konan bir taçtır. Folklorun simgeler evreninde uzamın uzaklığı, zamanların uzaklığının yerine geçebilir; uzamın sonsuz uzaklıklarına kayan yıldız, bu nedenle isteğin yerine gelmesinin simgesine dönüşmüştür. *İlk* yuvaya oturan fildişi top, destenin en üstündeki *ilk* kart, kayan yıldızın gerçek karşıtıdır. Kayan yıldızın ışığının bir insana parladığı ânın içindeki zaman, Jaubert'in kendine özgü bir kesinlikle tanımladığı zamanların türündendir. "Zaman", der Jaubert, "sonsuzlukta da vardır; ama orada var olan, bu dünyanın, bu yeryüzünün zamanı değildir... Bu zaman, yıkmaz, yalnızca tamamlar."[52] Bu, cehennemdeki zamanın karşıtıdır; cehennemdeki, içinde başladıkları hiçbir şeyi tamamlamalarına izin verilmeyenlerin yaşadıkları zamandır. Gerçekten de kumarın kötü şöhreti, oyunda doğrudan kumarbazın elinin bulunması olgusundan kaynaklanır. (Islah olmaz bir piyango tiryakisi, hiçbir zaman dar anlamda kumarbaz kadar aşağılanmayla karşılaşmayacaktır.)

Hep-yeniden-baştan-başlamak (ücretli iş gibi), oyunun yönlendirici düşüncesidir. Bu nedenle Baudelaire'de, saatin saniyeleri gösteren ibaresinin -La Seconde— kumarbazın ortağı olarak ortaya çıkması, son derece anlamlıdır.

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Que gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.

(Hiç unutma ki zaman, hızlı bir kumarbazdır,
Hile yapmadan kazanır her elde! bu, yasadır.)

Bir başka yerde, burada düşünülen ânın yerini şeytanın kendisi alır. "Le jeu" adlı şiirin, kumar tiryakilerini göndermek istediği sessiz mağara da, hiç kuşkusuz şeytanın egemenlik alanındadır.

Voilà le noir tableau qu'en rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,

Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,

Enviant de ces gens la passion tenace.

(işte şu kara tablo, bir gece rüyasında
Görünmeyeni gören gözlerimin önünde açılan.
Ve ötede, bu sessiz mağaranın bir köşesinde,
Bendim gördüğüm, dirseklerine dayanmış, soğuk, sessiz ve kıskanç
imrenerek bu insanlara, inatçı tutkularından ötürü.)

Şair, oyuna katılmaz. O, köşesinde durur; aslında oyunculardan daha mutlu değildir. Ayrıca o da deneyimleri açısından aldatılmış bir adamdır - modern bir adamdır. Tek ayrıldığı nokta, kumarbazların kendilerini saniye ibresinin yürüyüşüne teslim etmiş olan bilinci bulandırmak için kullandıkları uyuşturucuyu geri çevirmesidir.[53]

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abime béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant![54]

(Ve korku dolu yüreğim - kıskanmak birkaç yoksulu,
Onlar ki, çılgınca koşmaktalar cehenneme,
Kendi nabız atışlarıyla sarhoş, yeğlemiş
acıyı ölüme, cehennemi de hiçliğe!)

Baudelaire, bu son dizelerde sabırsızlığı, kumar tutkusunun temeline dönüştürür. Bu temeli en arı biçimiyle kendisinde bulmuştur. Şairin ateşli mizacı, Giotto'nun Padura'daki *Iracundia*'sının ifade gücüne sahiptir.

X

Bergson'a inanmak gerekirse, insanın ruhunu zaman saplantısından arındıran şey, *durée*'nin güncel kılınmasıdır. Bu inancı

paylaşan Proust, yaşamı boyunca devam eden ve bilinç dışında kaldığı sürece benliğinin bütün zerrelerine işleyen anı kırıntılarıyla doyurulmuş bir geçmişi yeniden gün ışığına çıkarma çabalarının uygulamalarını, bu inancı temel alarak oluşturmuştur. Proust, *Fleurs du mal'in* eşsiz bir okuyucusuydu, çünkü bu şiirlerde kendi yaratısına yakın bir şeyler duyumsamıştı. Proust'un Baudelaire ile yakınlığının bütünü, aynı zamanda ona ilişkin deneyimlerini de kapsar. "Zaman", der Proust, "Baudelaire'de tedirgin edici bir biçimde parçalanmıştır; açık olan yalnızca birkaç ender gün vardır ve bunlar, önemli günlerdir. Bu açıdan bakıldığında, 'eğer bir akşam' ve benzeri deyişlere Baudelaire'de neden sık rastlandığı da anlaşılmaktadır."[55] Bu önemli günler, Joubert'in diliyle konuşmak gerekirse, tamamlanmış zamanın günleridir. Herhangi bir yaşantı tarafından belirlenmemiş, salt anımsamaya ayrılmış günlerdir; ötekilerle aynı öbekte yer almayıp, zamanın dışına çıkan günlerdir, içeriklerine gelince, Baudelaire bunu *correspondances* (uyumlar) kavramıyla saptamıştır. Bu kavram Baudelaire'de, bağımlı olmaksızın, "modern güzellik" kavramının yanında yer alır.

Proust, *correspondances* üzerine kaleme alınan kuramsal yazıları (bunlar, mistiklerin ortak malıdır; Baudelaire bu kaynaklara Fourier'nin yazılarında rastlamıştır) bir yana iter ve bu nedenle, bu duruma ilişkin olup, *synesthesia* (duyumdışılık) olgusunca desteklenen sanatsal çeşitlemeleri fazla önemsemez. Burada önem taşıyan nokta, *correspondances*'in kült öğelerini kendine mal ederek, modern çağın bir insanı kimliğiyle tanıklığını yaptığı çöküşün aslında ne anlama geldiğini tam olarak değerlendire- bilmiş olmasıdır. Ancak böyle yaptığı içindir ki, yalnızca ona yönelik olan ve *Fleurs du mal'e* aldığı meydan okumanın bilincine varabilmiştir. *Fleurs du mal'de* pek çok spekülasyona kaynak olan gizli bir mimari gerçekten varsa eğer, o zaman kitabın girişi niteliğindeki şiirlerin, kesinlikle yitirilmiş ve bir daha elde edilmesi olanaksız bir şeye ithaf edildiği sonucuna varmak gerekecektir. Motifleri bakımından özdeş olan iki sone de bu şiirler arasında yer alır. Correspondances başlığını taşıyan ilk sone, şöyle başlar:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;

L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.[56]

(Doğa bir tapınaktır, canlı sütunları
Bazen doğurur sözcüklerde bir Babil karmaşasını;
İnsanoğlu, kendisine alışkın bakışlarla bakan
Bir simgeler ormanından geçirir yolunu.

Uzaklardan gelen yankılar
Karışmakta derin ve karanlık bir bütünde,
Gece ya da gün ışığı kadar engin
Kokular, renkler ve sesler kaynaşmakta birbiriyle.)

Baudelaire’in *correspondances*’la dile getirmek istediği şey,kendini bunalımlara karşı güvence altına almış olarak yerleşik konuma getirmeye çalışan bir deneyim diye tanımlanabilir. Böyle bir şey, ancak kült alanında olasıdır. Sözü edilen deneyim, bu alanın sınırları dışına çıktığı takdirde, kendini “güzel” olarak sergiler. Güzel’de kült değeri, sanatın değeri niteliğiyle ortaya çıkar.[57]

Correspondances, anımsamanın verileridir. Bunlar tarihsel olmayıp, tarih-öncesi’nin verileridir. Bayram günlerini büyük ve önemli kılan, daha önceki bir yaşamla karşılaşmadır. Baudelaire, bunu “La vie antérieure” başlığını koyduğu bir sonede dile getirmiştir. Bu sonenin başlangıcını oluşturan mağara, bitki, bulut ve dalga imgeleri, yurtsamanın gözyaşlarının sıcak buharlan arasından belirginleşir. Baudelaire, Marceline Desbordes-Valmo- re’un şiirleri için kaleme aldığı tanıtma yazısında şöyle der: “Yolcu, bu hüzünle sarılı enginlere bakar ve gözleri, isterinin yaşlarıyla, yani hysterical tears’la dolar.”[58] Burada sonradan sem- bolistlerce işlenen türden eşanlamlı uyumlar yoktur. Bulunan karşılıklar içersinde, geçmişin mırıltıları duyulur; bunlara ilişkin, geçerliği onaylanmış deneyimlerin yeri, daha önceki bir yaşamdır:

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mytique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu.[59]

(Göğün imgelerini yansıtan köpüklü dalgalar,
Mistik ve vakur, karışmış birbirine
Zengin müziklerinin güçlü korosuyla
Günbatımının renkleri gözlerimden yansımakta.

Orada yaşamıştım.)

Proust'un onarım amacına yönelik iradesinin yeryüzündeki varoluşla sınırlı kalması, Baudelaire'inkinin ise bu sınırları aşma sı, karşıt güçlerin Baudelaire'in iç dünyasında ne kadar özgün ve şiddetli bir biçimde ortaya çıktıklarının belirtisi diye yorumlanabilir. Baudelaire, en yetkin yaratısını belki de bu güçlerin önünde boyun eğer gibi gözüktüğü noktada gerçekleştirmiştir. "Recueillement" (Kendinden Geçme), engin gökyüzünün oluşturduğu bir arka düzlemde geçmiş yılların alegorilerini çizer,

...vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées[60]

(...bak, ölü yıllar eğilmiş,
gökyüzünün balkonlarından, eskimiş giysileriyle.)

Bu dizelerde Baudelaire, artık ondan tarihsiz bir geçmişe kaçmış olanı, eskinin kalıpları içersinde selamlamakla yetinmektedir. Proust, eserinin son cildinde bir madeleine'in tadıyla birlikte bütün benliğini kaplamış olan deneyime yeniden geri döndüğünde, balkonda ortaya çıkan yılları, imgeleminde Combray'daki yılların sevgili kardeşleri olarak canlandırır. "Baudelaire'de... bu anı kalıntıları daha çoktur; görülebileceği üzere, Baudelaire'de bu kalıntıları canlandıran, rastlantı değildir ve bence söz konusu anıları önemli kılan da budur. Baudelaire

gibi, titizlikle hazırlanarak, seçmeci, ama buna karşın rahat bir tavırla, örneğin bir kadının kokusunda, saçlarının ve göğüslerinin rayihasında anlamlı uyumların izini süren, sonra da bu uyumlarda ‘uçsuz bucaksız gök kubbenin maviliklerini ’ya da ‘direklerle ve alevlerle dolu bir limanı’ bulan bir başkası daha yoktur.”[61] Bu sözler, Proust’un eserine ait ve itiraflarla dolu birer motto niteliğindedir. Bu eserle, Baudelaire’in anımsama günlerini tinsel bir yılın çatısı altında toplayan eseri arasında hısımlık bulunmaktadır.

Ancak *Fleurs du mal’ın* şiirleri yalnızca bu bağlamdaki başarıyı içerselerdi, *Fleurs du mal* olmazlardı. Bu şiirleri asıl eşsiz kılan yanları, aynı tesellinin güçsüzlüğünde, aynı coşkunun yetersiz kalmasında ve aynı eserin başarısızlığında ilham kaynakları bulmuş olmalarıdır; bu şiirler, *correspondances'ta* zaferlerini kutlayan şiirlerden hiçbir bakımdan geri kalmamaktadır. *Spleen et Idéal* adlı kitap, *Fleurs du mal’deki* şiir öbeklerinden ilkini içerir. *İdeal,* anımsama gücünü kazandırır; *spleen* ise, onun karşısında, saniyelerden oluşma orduyla savaşır. Şeytanın haşarata komuta etmesi gibi, spleen de saniyelerin efendisidir. *Spleen* ’deki şiirlerden biri olan “Le Goût du néant”da şöyle denir:

Le Printemps adorable a perdu son odeur![62]

(O tapılası ilkbahar, rayihasını yitirdi!)

Bu satırda Baudelaire, uç noktadaki bir şeyi, düşünülebilecek en uç noktadaki gizlilik içersinde dile getirmektedir; bu da söyleneni, tartışmasız bir biçimde Baudelaire’e ait kılmaktadır. Şairin daha önce paylaşmış olduğu deneyimin kendi içersinde çöküşü, *perdu* sözcüğüyle anlatılmıştır. Korku, *mémoire involontaire’in* içine girilemez inzivasıdır. Bir görsel imgeyle birleşebilmesi çok güçtür; duyusal izlenimler arasında, yalnızca aynı kokuyla bir araya gelmesi söz konusu olabilecektir. Eğer bir kokunun yeniden tanınması bütün anılardan daha çok teselli kaynağı olabiliyorsa, bunun nedeni belki de korkunun zamanın geçmekte olduğu bilincini iyice uyuşturmasıdır. Bir koku, anımsattığı kokuya nice yılları gömebilir. Bu, Baudelaire’in dizesini açıklanamaz bir umarsızlığa yargılı kılmaktadır. Artık hiçbir deneyim kazanamayacak olan için, teselli diye bir şey de yoktur.

Öfkenin asıl özünü oluşturan da, bu olanaksızlığın saptanmasından başka bir şey değildir. Öfkeli adam, hiçbir şey duymak istemez; onun ilk örneği olan Timon, ayrım yapmaksızın bütün insanlara öfkelenir; artık sadakati sınanmış dostunu can düşmanından ayırabilecek konumda değildir. D'Aurevilly, Baudelaire'in bu konumunu doğru saptamıştır; onu, "Archilochus'un dehasına sahip bir Timon"[63] diye adlandırır. Öfkenin patlamaları, melankolik adamın tutsağı olduğu bir akışa, saniyelerin akışına ayak uydurmuştur.

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur.[64]

(Zaman her dakika yutmakta beni,
Sürekli karın hareketsiz bir bedeni örtmesi gibi.)

Bu dizeler, yukarda alıntılanan dizelerin hemen arkasından gelmektedir. *Spleen* içersinde zaman, nesneye dönüşmüştür; dakikalar, insanı kar taneleri gibi örter. Bu zaman, tıpkı *mémoire involontaire*'inki gibi, tarihin dışında bir zamandır. Ama *spleen*'de zaman, aşırı duyarlı bir biçimde algılanır; her saniye bilinci, şokunu karşılamaya hazır olarak karşısında bulur.[65]

Kendi düzenliliğine süreklilik karşısında üstünlük tanıyan kronoloji, heterojen ve çarpıcı parçalan bu süreklilik içersinde korumaktan vazgeçemez. Bir niteliğin varlığını tanımayı, niceliğin ölçümüyle birleştirmek, tatil günleriyle birlikte anma günlerini de boş bırakan takvimlerin eseridir. Deneyim kazanma kapasitesini yitiren adam, kendini takvimin dışına atılmış olarak duyumsar. Büyük kent insanı, bu duyguyla pazar günleri tanışır; Baudelaire, *spleen* şiirlerinden birinde bunu bir taslak halinde dile getirmiştir.

Des cloches tout à coup sautent avec furie
et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.[66]

(Ansızın öfkeyle vuruyor çanlar,
Göğe korkunç bir uluma yansıtarak,

İnatçı çığlıklar atan
Yolunu şaşırmış ve yurtsuz ruhlar gibi.)

Bir zamanlar tatil günlerinin bir parçası olan çanlar da tıpkı insanlar gibi, takvimin dışına atılmıştır. Bunlar, huzur nedir bilmeksizin gezinen, ama tarihten yoksun ruhlara benzerler. Baudelaire, *spleen'de* ve vie antérieure'de hakiki tarihsel deneyimin dağılmış parçalarını elinde tutarken, Bergson, *durée* tasarımında tarihe çok daha yabancılaşmıştır. "Metafizikçi Bergson, ölümü örtbas eder."[67] Bergson'un *durée* sinde ölümün dışlanması, bu kavramı tarihsel (ve tarih-öncesi) bir düzen karşısında ayrıksı konuma getirir. Bergson'un action kavramı da buna uygundur. "Pratik insan"ın özelliği olan "sağlıklı mantık", bu kavrama babalık etmiştir. İçinden ölümün ayıklandığı *durée*, bir süslemenin o kötü sonsuzluğunu taşır. Gelenek, dışlanmıştır.[68] Bu konumuyla *durée*, deneyimin ariyet giysisiyle hava atan bir yaşantıdır.[683] Buna karşılık *spleen*, yaşantısını bütün çıplaklığıyla sergiler. Melankolik adam, yeryüzünün yeniden doğal bir konuma döndüğünü görerek dehşete kapılır. Artık bu yeryüzünde hiçbir tarih-öncesinin izi bulunmamaktadır. Yeryüzü, daha önce alıntıladığımız dizeleri izleyen ve "Le Goût du néant"a ait olan dizelerde bu konumuyla ortaya çıkar:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.[69]

(Yükseklerden bakıyorum, yuvarlaklığı içersindeki yerküreye
Artık aramıyorum bir kulübenin sunacağı sığınağı.)

XI

Mémoire involontaire in içinde bulunan ve bir algılama nesnesinin çevresinde kümelenmeye çalışan çağrışımlar, bu nesnenin aurası diye adlandırıldığı takdirde, bir algılama nesnesinin aurası, bir kullanım nesnesinde uygulamanın izleri niteliğiyle belirginleşen deneyi karşılar. Temelini kamerada ve bu doğrultudaki sonraki aygıtlarda bulan yöntemler, *mémoire volontaire*'in kapsamını genişletirler; bunlar, bir olayı görüntü ve sesle, bir aygıt aracılığıyla her zaman saptamayı olanaklı kılarlar. Böylece söz konusu yöntemler, içinde pratiğin gittikçe gerilediği bir toplumun önemli buluşlarına

dönüşür. - Daguerrotip'in Baudelaire'e göre çok sarsıcı ve korkutucu bir yanı bulunmaktaydı; Baudelaire, bu aygıtın çekiciliğini "şaşırtıcı ve acımasız"[70] diye nitelendirir. Bu doğrultuda olmak üzere Baudelaire, anılan bağlamı derinliğine kavramadıysa bile, duyumsamıştır. Her zaman modern olana yerini vermek ve özellikle de sanatın önünde modernin yolunu açmak için çaba harcamış olan Baudelaire, aynı tutumu fotoğrafla ilintili olarak da sergilemiştir. Fotoğrafı çoğu kez bir tehdit diye duyumsamasına karşın, bundan fotoğrafın "yanlış anlaşılan ilerlemelerini"[71] sorumlu tutmaya çalışmıştır. Ama bu arada söz konusu yanlış anlamaların "büyük kitlenin aptallığı" tarafından desteklendiğini de itiraf etmiştir. "Bu kitle, kendisine yakışacak ve doğasına uygun düşecek bir ideal istiyordu... Duaları, öç almak isteyen bir tanrı tarafından duyuldu ye Daguerre, bu tanrının peygamberi oldu."[72] Fakat Baudelaire, yine de olaya daha hoşgörülü bakmaya çalıştı. Ona göre fotoğraf, "belleğimizin arşivlerinde yer almaya" hak kazanan, geçici nesnelerle ilgilenebilirdi; ama "soyutun ve imgelem ürünü olanın" önünde, başka deyişle sanatın alanının önünde durmasını bilmeliydi; sanatınki öyle bir alandı ki, içinde ancak "insanın ruhunu da kattığı"[73] şeylerin yeri olabilirdi. Bu saptamayı, bir Hazreti Süleyman kararı diye nitelendirebilmek güçtür, istenç ürünü ve daldan dala atlayan belleğin, yeniden-üretim tekniğince desteklenen sürekli hazır olma konumu, imgelemin hareket alanını daraltmaktadır. İmgelem, belki de özel türde istekleri dile getirebilme yetisi diye tanımlanabilir; bunlar, yerine getirilmeleri bağlamında "güzel bir şeylerin" düşünülebileceği isteklerdir. Bu isteklerin yerine gelmesinin neye bağlı olduğunu, bizde uyandırdığı hiçbir duygunun, bize benimsetmeye çalıştığı hiçbir davranış biçiminin onu tüketmemesinden ya da bozmamasından anlarız. Kokusu hoşumuza giden bir çiçeği ne kadar koklarsak koklayalım, duygularımızı uyandıran bu güzel kokuyu tüketenleyiz; hiçbir anı, davranış biçimi ya da düşünce, bu kokunun etkisini bizden silemez. Bir sanat eseri yaratmaya karar verenin amacı da budur."[74] Bu gözleme göre, baktığımız bir tablo bize, gözlerimizin bakmaya doyamadığı bir şeyi yansıtacaktır. Bu tablonun içerdiği ve oluşumuna kaynaklık eden isteği karşıladığı şey ise, bu isteği sürekli besleyen bir şey olacaktır. Demek ki, fotoğrafı tablodan ayıran, her ikisine ortak tek bir "yaratma" ilkesinden söz edilebilmesini de engelleyen neden,

açıktır: Bir tabloya bakmaya doyamayan bir göz için fotoğraf, açlık karşısındaki yemek ya da susuzluk karşısındaki su anlamına gelir.

Sanatsal yeniden-üretime ilişkin olarak bu konumda belirginleşen bunalım, algılamada başgösteren bunalımın bir parçası sayılabilir. Güzel'e ilişkin tutkuyu doyumsuz kılan şey, geçmişe ait ve Baudelaire'in, yurtsamanın gözyaşlarıyla perdelenmiş diye betimlediği imgedir. "Ah, sen, o yaşanmış zamanlarda / ya kız kardeşimdin, ya da karım" (Goethe) - Bu itiraf, güzel'in sıfatıyla isteyebileceği bedeldir. Sanat, güzel'i amaçladığı ve, ne denli yalın biçimde olursa olsun, "yansıttığı" ölçüde, (Faust'un Helena'yı kurtarışı gibi) zamanın derinliklerinden çıkarır.[743] Bu tekniğin aracılığıyla yapılan yeniden-üretimde, artık gerçekleşmez. (Böyle bir üretimde güzel'in yeri yoktur.) Proust, *mémoire volontaire'in* kendisine sunduğu Venedik görüntülerinin azlığından ve derinlikten yoksunluğundan yakınırken, yalnızca "Venedik" sözcüğüyle bile bu resim dağarcığının kendisine bir fotoğraf sergisi kadar zevksiz geldiğini yazar.[75] *Mémoire involontaire*'den kaynaklanan imgelerin ayırıcı özelliği, bunların bir aura'ya sahip olmalarında arandığı takdirde, fotoğrafın "aura'nın çökmesi" olgusuna önemli ölçüde katkıda bulunduğunu kabul etmek gerekir. Daguerrotip'in zorunlu olarak insanlığa aykırı, dahası öldürücü diye duyumsanan yanı, aygıtın içine (üstelik sürekli olarak) bakılmasıydı; çünkü aygıt insanın görüntüsünü almakta, ama insana bakışını geri vermemektedir. Oysa bakış, yöneldiği yerden kendisine yanıt verilmesi beklentisini de içerir. Bu beklentinin gerçekleştiği noktada (ki bu, bir düşünme sürecinde, dikkatli bir bakışla olabileceği gibi, sıradan bir bakışla da gerçekleşebilir), bütün boyutlarıyla bir aura deneyimi de var demektir."Algılanabilirlik", diye yargıya varır Novalis, "bir tür dikkat konumudur."[76] Novalis'in böyle söz ettiği algılanabilirlik, aura'nın algılanabilirliğinden başkası değildir. Demek ki aura deneyimi, insan toplumunda alışılagelmiş bir tepki biçiminin, cansızlarla ya da doğayla insan arasındaki ilişkiye uygulanmasıdır. Kendisine bakılan ya da bakıldığına inanan, bakışlarını kaldırıp yanıt verir. Baktığımız bir nesnenin aura'sını duyumsamak, onu bakışlarımıza yanıt verme yetisiyle donatmak anlamına gelir.[76a] Bu deneyim, *mémoire involontaire'in* verilerine uymaktadır. (Ayrıca bu veriler eşsizdir: Onları tutmak isteyen bellekten kaçıp giderler. Böylece

de aura'yı "bir uzaklığın bir defaya özgü görünüşü"[77] olarak anlayan bir aura kavramını desteklerler. Bu belirlemenin avantajlı yanı, söz konusu olgunun kült yapısını saydam kılmasıdır. Asıl uzaklık, yaklaşılamaz olandır: Yaklaşılamazlık, gerçekten de kült imgesinin temel niteliklerinden biridir.) Proust'un aura sorunu ile ne denli içlidışlı olduğunu ayrıca vurgulamak gereksizdir. Ancak yine de dikkate değer olan nokta, Proust'un zaman zaman bu soruna, kuramlarını kendi içlerinde taşıyan kavramlarla değinmesidir: "Sık seven bazı insanlar, nesnelerde bakışlarından bir şeylerin kalmasıyla öğünürler." (Bu, herhalde o bakışlara karşılık verebilme yetisidir.) "Bu kimselere göre anıtlar ve resimler, kendilerini ancak yüzyıllar boyunca pek çok hayranlarının sevgi ve saygısıyla dokunmuş, incecik bir tülün ardından gösterirler." Proust, kaçamak yaparak şu sonuca varır: "Bu kuruntunun gerçeğe dönüşmesi, ancak insan açısından var olan tek gerçekle, yani insanın kendi duygu dünyasıyla ilintili kılın- saydı, düşünülebilirdi."[78] Valéry'nin rüyalardaki algılamanın bir aura algılaması olduğu yolundaki saptaması, yukardakine yakın, ama nesnel yöneliminden ötürü daha ileriye dönük bir saptamadır. "Burada şöyle ya da böyle bir nesne görüyorum, dediğimde, benimle nesne arasında bir eşitlik kurulmuş olmaz... Buna karşılık rüyada böyle bir eşit kılma vardır. Gördüğüm nesneler, benim onları gördüğüm kadar beni görürler."[79] Tapınakların doğası da rüyalardaki algılamayla aynı düzeydedir; Baudelaire, şöyle der:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

(İnsanoğlu kendisine alışkın bakışlarla bakan
Bir simgeler ormanından geçirir yolunu.)

Baudelaire'in bu olgunun derinliklerine inmesi ölçüsünde, aura'nın çöküşü lirik şiirde kendini duyumsatmıştır. Bu, bir simgenin kalıbında gerçekleşmiştir; söz konusu simgeye, *Fleurs du mal*'in insan gözünden çıkma bakışı içeren hemen bütün bölümlerinde rastlanır. (Baudelaire'in simgeyi planlı kullanmamış olması, doğaldır.) Burada söz konusu olan, insanın bakışına yönelik beklentinin sonuçsuz kalmasıdır. Baudelaire'in betimlediği gözlerin, bakma yetisini yitirmiş

gözler olduğu söylenebilir. Ancak gözlerin bu niteliklerinden kaynaklanan çekicilikleri, şairin içgüdüsel isteklerinin büyük, belki de çok büyük bir bölümünü karşılar. Bu çekiciliğin etkisiyle, Baudelaire'de *sexus*, kendini *eros't*an koparmıştır. Eğer -Goethe'nin- "Mutlu Özlem"inin (Selige Sehnsucht)

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebant

(Hiçbir uzaklık durduramaz seni,
Gelirsin uçarak ve büyülenmişçesine)

dizeleri, aura deneyimiyle belirlenmiş aşkın klasik tanımıysa, o zaman lirik şiirde bunlara Baudelaire'inkilerden daha kararlı bir tutumla meydan okuyanlarına rastlamak güçtür.

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.[80]

(Gece göğüne taptığım gibi tapıyorum sana,
Ey keder yüklü kap, ey görkemli suskunluk,
Ve daha çok seviyorum seni
Kaçtığın için benden, gecelerimin süsü
Bir alayla toplar gibisin
Kollarımı engin sonsuzluklardan ayıran milleri.)

Bir bakışın aşmak zorunda olduğu uzaklık ne kadar büyükse, bakışlar o kadar zorlayıcı olacaktır. Bize bir ayna gibi yansıtarak yönelmiş bakışlarda bu uzaklık, azalmadan kalır. Bu nedenle böyle gözler, uzaklığa ilişkin olarak hiçbir şey bilmez. Bu gözlerin pürüzsüzlüğünü Baudelaire, usta işi bir beyitte dile getirmiştir:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes.[81]

(Bırak gözlerin dikilsin sabit bakışlarına
Satyr’lerin ve Nixe’lerin.)

Satyr kadınları ve Nixe’ler, insan ailesinden değildirler. Dışlanmışlardır. İlginç olan nokta, Baudelaire’in, uzaklığın ağırlığını taşıyan bakışı *regard familier* niteliğiyle şiire getirmiş olmasıdır.[82] Bir aile kurmamış olan Baudelaire, *familier* sözcüğüne vaatlerle ve feragâtle yüklü bir tonlama getirmiştir. Kendini bakışsız gözlere kaptıran şair, yanılsamalara sapmaksızın bu gözlerin egemenlik alanına girer.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fetes publiques,
Usent insolement d’un pouvoir emprunté.[83]

(Gözlerin dükkân vitrinleri gibi aydınlanmış
Ya da şenlikler için süslenmiş ağaçlar gibi,
Kullanmaktalar küstahça elden düşme bir gücü.)

“Körelmişlik”, diye yazar Baudelaire ilk yayımlanan eserlerinden birinde, “çoğu kez güzelliğin süsüdür. Gözlerin kara bataklıklar gibi kasvetli ve saydam olması ya da tropik denizlerin o yağlı dinginliğini yansıtması, bu körelmişlikten kaynaklanır.”[84] Böyle gözlere canlılık geldiğinde bu, aynı zamanda hem av arayan, hem de kendini güvence altına alan vahşi hayvanın canlılığıdır (Bu doğrultuda olmak üzere, gelip geçenlere bakan fahişe, aynı zamanda polisi kollar. Böyle bir yaşam biçiminden kaynaklanan fizyonomi tipine Baudelaire, Constantin Guys’nin fahişelere ithaf etmiş olduğu çeşitli resimlerde yeniden rastlamıştır. “Kadın, bakışlarını vahşi bir hayvan gibi ufka diker; bu gözlerde vahşi hayvanın tedirginliği... kimi zaman da ansızın dikkat kesilişi vardır.”[85] Büyük kent insanının gözlerinin, güvence altına almaya yarayan işlevlerle dolu olması, anlaşılır bir durumdur. Simmel, bu gözlerin ayırdına daha az varılmış bir kullanım biçimine dikkati çeker. “Dinlemeden gören, görmeden dinleyenlerden çok daha... tedirginliktir. Bu noktada... büyük kent bakımından karakteristik denebilecek bir özellik vardır. Büyük kentlerde yaşayan insanların karşılıklı ilişkilerinin belirleyici özelliği, gözün etkinliğinin

kulağın etkinliği karşısında hissedilir bir ağırlık taşımasıdır. Bunun temel nedeni, toplu taşıma araçlarıdır. Ondokuzuncu Yüzyıl'da otobüslerin, trenlerin ve tramvayların yerleşmesinden önce, insanlar birbirleriyle hiç konuşmaksızın dakikalar, hatta saatler boyu birbirlerine bakmak durumunda kalmamışlardı."[86]

Koruyucu bakış, uzaklığa ilişkin gündüz düşlerinden yoksundur. İş, söz konusu bakışın böyle bir düşün aşağılanmasından zevk duyulmasına kadar da varabilir. Aşağıdaki ilginç cümleler, bu anlamda okunabilir. Baudelaire, "Salon de 1859"unda peyzajlara bir geçit yaptırdıktan sonra, anlattıklarını şu itirafla noktalar: "Yeniden o kasabada büyüleriyle bana yararlı bir yanılsamayı zorla benimseten diyoramalara kavuşmak istiyorum. Birkaç tiyatronun arka perdesine bakmayı yeğliyorum; çünkü onlarda en sevdiğim düşlerin beceriyle ve trajik diyebileceğim bir özetlemenin kalıbında işlenmiş olduğunu görüyorum. Bütünüyle sahte olan bu nesneler, özellikle bu niteliklerinden ötürü gerçeğe sonsuz denecek kadar daha yakın; buna karşılık bizim peyzajlarımızın çoğu, yalan söylemedikleri için birer yalancıdır."[87] Burada yararlı yanılsamadan çok, "trajik özetleme" sözü önem taşımaktadır. Baudelaire, uzaklığın büyüsünde direnir; peyzaj resimlerini de neredeyse panayırlardaki resimlerle karşılaştırır. Acaba söylemek istediği, resme çok yaklaşan bir izleyicinin yaşayacağı gibi, uzaklığın büyüsünün parçalanıp gitmesi midir? Bu motif, *Fleurs du mal'ın* dizelerinden birinde işlenmiştir:

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse.[88]

(Buğulu haz uçup gider ufka doğru,
Sahnenin dibindeki sylph gibi.)

XII

Les Fleurs du mal, Avrupa çapında etki yaratmış son lirik eserdir; ondan sonrakilerin hiçbiri, az çok sınırlı bir dil çevresinin dışına çıkamamıştır. Burada, Baudelaire'in yaratıcılığını neredeyse bütünüyle bu

kitap üzerinde odaklaştırmış olduğunu da belirtmek gerekir. Ayrıca Baudelaire'in burada incelenen bazı motiflerinin lirik şiirin olanaklılığını tartışmalı konuma getirdiği de unutulmamalıdır. Bu üçlü olgu, Baudelaire'in tarihsel konumunu da belirlemekte ve davasını hiç sapmaksızın savunmuş olduğunu göstermektedir. Baudelaire, şaşmaz bir biçimde görevinin bilincindeydi. Bu durumu, hedefini "bir şablon yaratmak"[89] diye nitelendirecek kadar ileri götürmüştü. Bunu gelecekteki her şair için bir koşul olarak görüyordu. Bu koşulu yerine getiremeyecek olanları ise önemsemiyordu. "Gücünüze güç katsın diye, *ambrosia*'nın süzülmüşünü mü içiyorsunuz? Paros adasından gelme pirzolalar mı yiyorsunuz? Rehincide bir lira'ya kaç para veriyorlar?"[90] Baudelaire'e göre, başının çevresinde ışık halkası bulunan lirik şair, artık eskimiş bir görünümdür. Baudelaire, "Bir Işık Halkasının Yitirilmesi" başlığını taşıyan bir düzyazı metninde, bu tür lirik şaire figüran rolü vermiştir. Bu metin, çok sonra ortaya çıkmıştır. Şairin geride bıraktıklarının ilk tasnifi sırasında metin "yayma uygun değildir" denip bir yana ayrılmış, Baudelaire'e ilişkin kaynaklarda da bugüne kadar göz önünde tutulmamıştır.

"Dostum, ne görüyorum! Siz! Ve burada! Bu kötü şöhretli yerde, belki özleri yudumlayan *ambrosia* yiyen biri! Benim için gerçekten şaşırtıcı bir durum!" - "Atlarla arabalardan ne kadar korktuğumu bilirsiniz, dostum. Hızla bulvardan geçtiğim sırada, o hareketli kaosun içinde, ölüm her yandan dörtnala üzerime gelirken, ters bir hareket yaptım; bunun üzerine başımdaki ışın çemberi kayıp yere, yolun çamuruna yuvarlandı. Onu alacak cesareti bulamadım. Kendi kendime, insan kemiklerini kırmaktansa simgelerini yitirmesi iyidir, dedim. Ve sonra, yine kendi kendime, terslik her zaman bir işe yarar, dedim. Şimdi artık kimse tarafından tanınmadan hareket edebilirim, kötü eylemlere girişebilirim ve sıradan bir ölümlü gibi, aşağılık davranabilirim. Görüyorsunuz, böylece artık tamamen sizin gibi oldum!" - "Ama ışık çemberini yitirdiğinizi ilan etmeli ya da kayıp eşya bürosundan sormalısınız." - "Böyle yapmayı hiç düşünmüyorum! Burada rahatım! Yalnızca siz beni tanıdınız. Ayrıca saygınlıktan sıkılıyorum. Hem herhangi bir kötü şairin o ışık çemberini yerden alacağı ve onunla böbürlenmekten çekinmeyeceği düşüncesinden de mutluluk duyuyorum. Birini mutlu kılmak! Bundan daha iyi bir şey bilmiyorum! Üstelik kendisine gülebileceğim bir mutlu kişi! X ya da Z'yi düşünün bir kez! Evet, bu gerçekten komik bir durum olacak!"[91] - Aynı motif, güncelerde de vardır, fakat sonu değişiktir. Şair, düşen ışık çemberini hemen yerden kaldırır, ama

bu kez de bu önemsiz olayın kötü bir şeylerin habercisi olabileceği düşüncesinden ötürü tedirginlik duyar.[92]-[92a]

Bu satırları kaleme alan adam, bir *Flâneur* değildir. Bu yazılanlardan, Baudelaire'in her türlü süslemeden yoksun, öylesine geçip giderken bir cümleye sığdırıverdiği bir deneyim, bir mizah ifadesiyle yansımaktadır: "Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur."[93] (Bu aşağılık dünyada kaybolup gitmiş, *kalabalıkta itilip kakılan* biri olarak, gözleri geriye, yılların derinliğine baktığında, yanılsamalardan ve acıdan başka bir şey görmeyen, özünde ise ister öğrenilecek bir şeyler, ister acı olarak hiçbir yeniyi içermeyen bir fırtınanın bulunduğu, yıpranmış bir adam gibiyim.) Baudelaire, kalabalığın darbelerine hedef olmayı, yaşamını ne ise o kılan tüm deneyimler arasında asıl belirleyici ve başkasıyla karıştırılması olanaksız deneyim niteliğiyle vurgular. *Flâneur'ü*n kendini kaptırdığı o kendi içersinde hareketli ve kendine özgü bir ruhun taşıyıcısı kalabalık görünümü, Baudelaire'de tükenmiştir. Şair, kalabalığın aşağılıklığını kendi düşüncesinde daha da somutlaştırabilmek için, yitik kadınların, toplum dışı kılınanların bile düzenli bir yaşamı savunacakları, ahlâksızlığı mahkûm edecekleri ve paranın dışında her şeyi reddedecekleri bir günü zihninde canlandırır. Müttefiklerinin bu sonuncusu tarafından da ihanete uğrayınca, kalabalığa savaş açar; bunu yağmura ya da rüzgâra
saldıran birinin umutsuz öfkesiyle yapar. Baudelaire'in bir deneyimin ağırlığını tanıdığı yaşantı, böylece yaratılmıştır. Baudelaire, modern çağın sansasyonunun bedelinin ne olacağını belirlemiştir: Bu bedel, şok deneyimi içersinde aura'nın yıkımıdır. Bu yıkımla uzlaşmak, Baudelaire'e pahalıya patlamıştır. Gelgelelim bu, Baudelaire'in şiirinin yasasıdır. Bu şiir, ikinci İmparatorluk döneminin semalarında "atmosferden yoksun bir yıldız"[94] gibi durur.

Notlar

1 **Charles Baudelaire: *Œuvres.* Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2 cilt. Paris 1931/32. (Bibliothèque de la Pléiade. 1 ve 7.) I, s. 18. (Bundan böyle yalnızca sayfa numarasına göre alıntılanacaktır.)**

2 **Marcel Proust; a l*a recherche du temps perdu.* Cilt 1: *Du côté de chez Swann.* Paris. I, s. 69.**

3 **Proust, 1. c., s. 69.**

4 **Theodor Reik: *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewusster Vor- gaenge.* Leiden 1935. s. 132.**

5 **Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips.* 3. basım, Viyana 1923. S. 31.**

5a Anı/Anımsama ve bellek kavramları arasında Freud'un denemesinde ele aldığımız bağlam açısından önemli bir ayrım bulunmamaktadır.

6 **Freud, 1. c., s. 31/32.**

7 **Freud, 1. c., s. 31.**

8 **Freud, 1. c., s. 612, s. 30.**

8a Proust, bu "başka sistemler" den bol bol söz eder. Söz konusu sistemleri en çok uzuvlar aracılığıyla sergilemeyi yeğler; bu arada bu sistemlerde depolanmış bellek

imgelerinden sürekli söz eder; bilincin hiçbir işaretinden bağımlı olmayan bu imgeler, bir bacağın, bir kolun ya da omzun farkına varılmaksızın, uzun zaman önce aldığı bir konuma yeniden dönmesiyle birlikte doğrudan bilince yansırlar. *Mémoire involontaire des membres* (uzuvların istenç dışı belleği), Proust'un yeğlediği konular arasındadır. (Proust: *A la recherche du temps perdu.* Cilt 1: *Du côte de chez Swann,* 1. c., s. 610, I, s. 15.)

9 **Freud, 1. c., s. 34/35.**

10 **Freud, 1. c., s. 41.**

11 **Freud, 1. c. S. 612, s. 42.**

12 **Paul Valéry: *Analecta.* Paris 1935. S. 264/265.**

13 **Freud, 1. c., s. 32.**

14 **Baudelaire: *Les Fleurs du mal.* Avec une introduction de Paul Valéry. Ed. Crès. Paris 1928. S. X.**

15 **Alıntılayan: Ernest Raynaud: *Charles Baudelaire.* Paris 1922. S. 318.**

16 **Jules Vallès: *Char/es Baudelaire,* André Billy: *Les écrivains de combat. (Le XIXe siècle)* Paris 1931, S. 192.**

17 **Eugène Marsan: *Les cannes de AI. Paul Bourget et le bon choix de Philinte.* Petit manuel de l'homme élégant. Paris 1923. S. 239.**

18 **Firmin Maillard: *La cité des intellectuels.* Paris 1905. S. 362.**

19 **II, s. 334.**

20 **I, s. 96.**

21 **André Gide: *Baudelaire et M. Faguet:* Morceaux choisis. Paris 1921. S. 128.**

22 **Cf. Jacques Rivière: *Etudes* (18e éd., Paris 1948. S. 14.)**

23 **I, s. 29.**

24 **I,s.31.**

25 **I, s. 113.**

26 **I, s. 405/406.**

26a Bu kalabalığa bir ruh kazandırmak, *Flâneur'e.* en özgü nitelik taşıyan amaçtır. Bu kalabalıkla gerçekleşen karşılaşmalar, *Flâneur'ü*n anlatmaya doyamadığı yaşantıdır. Baudelaire'in eserini, bu yanılsamanın belli yansımaları olmadan düşünebilmek olanaksızdır. Ayrıca bu yanılsama rolünü tamamlamış da değildir. Jules Romains'in *unanimisme''i,* bu yanılsamanın, hayranlık uyandıran, geç ürünlerinden biridir.

27 **Friedrich Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England.* Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen. 2. Basım, Leipzig 1848. S. 36/37.**

28 **Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werte.* Vollstaendige Ausg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 19: *Briefe von und an Hegel.* Hrsg. von Karl Hegel. Leipzig 1887. 2. Teil, s. 257.**

29 **Paul Desjardin: *Poètes contemporains. Charles Baudelaire: Revue bleue. Revue politique et littéraire* (Paris), 3e série, tome 14, 24e année, 2e série, No. 1, 2 jullet 1887. S. 23.**

29a Barbier'nin yöntemi açısından, "Londres" (Londra) adlı şiiri, belirleyicidir; yirmi dört dize içersinde kenti betimleyen şiir, aşağıdaki acemice dizelerle noktalanır:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,

Un peuple noir, vivant et mourant en silence.

Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,

Et courant après l'or par le bien et le mal.

(Sonunda, dev ve karanlık bir nesne yığınında,

Sessiz yaşayıp sessiz ölen, kararmış bir halk.

Yazgıdan kaynaklanma bir içgüdüyü izleyen

İyilikten ya da kötülükten geçerek altın peşinde koşan binlerce insan.)

(Auguste Barbier: *Jambes et poèmes.* Paris 1841. S. 193/194.)- Baudelaire, Barbier'nin "tezli şiirler"inden, özellikle de "Lazare" başlıklı Londra dizisinden, sanıldığından çok daha fazla etkilenmiştir. Baudelaire'in "Crépuscule du soir"ının sonu, şöyledir:

...ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre vommun;

L'hôpital se remplit de leurs soupirs. - Plus d'un Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée. (I, s. 109)

(...tamamlarlar
Yazgılarını ve giderler ortak uçuruma;
Dolar hastane, iniltileriyle. - Birden fazladır Kokulu çorbalarını artık içmeyeceklerin sayısı,
Gece, ateşin başında ve bir sevdiklerine yakın.)

Bu dizeleri, Barbier'nin "Mineurs de Newcascle" (Newcastle Madencileri) şiirinin sekizinci kıtasının sonuyla karşılaştıralım:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme Aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme,
Trouve atı ventre du gouffre un éternel tombeau.

(Ve birden fazladır, yüreklerinin derinliğinde
Sıcak yuvalarının ve karılarının mavi gözlerinin
Rüyalarını saklayanlar; uçurumun dibinde bulurlar ebedi bir mezar.)

(Barbier, 1. c., s. 240/241.) - Baudelaire, usta işi birkaç düzeltmeyle, "madenci yazgısını büyük kent insanının sıradan sonuna dönüştürür.

29b Bekleyenin içinde vakit geçirdiği fantazmagori, İkinci İmparatorluk'un Parisliler'e bir rüya olarak yutturmaya kalkıştığı pasajlardan oluşma bir Venedik, bu imparatorluğun mozayiğinde ancak bir avuç insanı etkileyebilmiştir. Bu nedenle Baudelaire'de pasajlara rastlanmaz.

30 **I, s. 106.**

31 **Albert Thibaudet: *Intérieurs.* Paris 1924. S. 22.**

32 **Proust: *A la recherche du temps perdu.* Cilt 6: *La prisonnière.* Paris 1923. I, s. 138.**

32a Yoldan geçen kadına duyulan aşk motifi, George'un erken dönem şiirlerinden birinde işlenmiştir. Ancak şair, asıl önemli noktayı -kalabalığa kapılan kadını sürükleyen akıntıyı- gözden kaçırmıştır. Böylece ortaya tutuk bir ağıt çıkmıştır. Aşk duyduğu kadına da itiraf ettiği gibi, şairin bakışları, "sürüklenip gitti özlemin yaşlarıyla / senin gözlerine dalma yürekliliğini gösteremeden" (Stefan George: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal. l.* Basım, Berlin 1922. S. 23). Baudelaire ise, *kendisinin* yoldan geçen kadının gözlerine derin derin baktığı konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmaz.

33 **Edgar Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires.* Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: *Œuvres complètes.* Cilt 6: Traductions II.) Ed. Calmann Lévy. Paris 1887. S. 88.**

34 **Poe, 1. c., (S. 624), s. 94.**

35 **Poe, 1. c., s. 90/91.**

36 **Poe, 1. c., s. 89.**

36a Bu pasajın "Un jour de pluie"de (Yağmurlu Bir Gün) bir paraleli vardır. Şiir, bir başkasının imzasını taşımasına karşın, Baudelaire'e atfedilmelidir (Cf. Charles Baudelaire: *Vers retrouvés.* Ed. Jules Mouquet. Paris 1929). Şiire olağanüstü karanlık atmosfer veren son dizenin tam bir karşılığı, "Kalabalığın Adamı"nda bulunmaktadır. Poe, şöyle yazar: "Gaz lambalarının ışıkları, günbatımıyla boğuştukları sırada, henüz zayıftılar; şimdi ise galip gelmişlerdi ve çevreyi titrek, ama parlak bir biçimde aydınlatıyorlardı. Her şey siyah görünüyor, fakat Tertillianus'un üslubuyla karşılaştırılan abanoz gibi, parıldamaktaydı." (Poe, 1. c., S. 264, s. 94.) Aşağıdaki dizelerin en geç 1843'te, yani Baudelaire'in Poe'yu henüz bilmediği bir dönemde kaleme alındığı düşünüldüğünde, bu noktada şairle Poe'nun karşılaşması, daha da şaşırtıcı olmaktadır.

**Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoiste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel! (I, s. 211)**

**(Herkes, kaygan kaldırımda bize dirsek vurarak,
Bencil ve kaba, geçer yanımızdan çamur sıçratarak,
Ya da, koşmak için daha hızlı, iter bizi uzaklaşırken.
Her yer çamurlu, her yerde tufan ve göğün karanlığı:
Kapkara bir sahne, Kara Ezekiel'in düşleyeceği türden!)**

37 **Poe, 1. c. (S. 624), s. 90.**

37a Poe'nun iş adamlarında şeytani bir yan vardır. Burada insan, "eski hortlaklar dünyasını ortadan kaldırmak" için "zaman ve fırsat bulunamamasından", Amerika Birleşik Devletleri'ndeki "o hararetli ve genç maddi üretim hareketi"ni sorumlu tutan Marx'ı düşünmektedir (Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.* Ed. Rjazanov. Wien. Berlin 1927. s. 30). Baudelaire, karanlığın basmasıyla birlikte, "bir tüccar güruhu kadar tembel ve zararlı ecinnileri" havada uyandırır (I, s.108). "Crépuscule du soir"daki bu bölüm, belki de Poe'dan kaynaklanma bir çağrışımdır.

38 **Cf. II, s. 328-335.**

38a Yaya, umursamazlığını kimi zaman kışkırtıcı bir biçimde sergilemesini de biliyordu. 1840 dolaylarında, kaplumbağaları pasajlarda dolaştırmaya çıkmak, geçici bir süre için moda olmuştu. *Flâneur*, kendi temposunu onlara uydurmaktan hoşlanıyordu. Ona kalsaydı eğer, ilerleme de bu tempoyu öğrenmek zorunda kalacaktı. Gelgelelim son sözü *Flâneur* değil, fakat "Kahrolsun aylaklık!" sözünü slogana dönüştüren Taylor söyledi.

38b Glasbrenner'in tipinde birey, citoyen'in zavallı bir halefi olarak ortaya çıkar. Nante'nin çevresine bakmak için bir nedeni yoktur. Onu hiçbir yere götürmemesi doğal olan sokağa, tıpkı sıradan kentsoylunun kendi dört duvarı arasına yerleşmesi gibi, rahatça yerleşir.

38c İşin bu itirafa kadar nasıl vardığı da ilginçtir. Ziyaretçi, yeğenin aşağıda olup bitenleri yalnızca renklerin gözünün önünde sürekli değişmesinden hoşlandığı için izlediğini söyler. Oysa bu sürekli yapıldığında, herhalde yorucu olmalıdır. Gogol, Ukrayna'daki bir yıllık pazar üzerine, bundan çok uzun sayılamayacak bir süre sonra benzer şeyler yazar: "Oraya giden yolda o kadar çok insan vardı ki, insanın gözleri kararıyordu." Hareketli bir kalabalığı her gün görmek, belki de bir zamanlar gözün önce alışması gereken bir manzaraydı. Bu, bir tahmin olarak benimsendiği takdirde, gözün bir kez bu güçlüğün üstesinden geldikten sonra yeni ilerlemelere de açık olduğu varsayımına gitmek, olanaksız değildir. O zaman izlenimci resim sanatının yöntemi, başka deyişle resmi bir boya lekeleri karmaşasının içine yerleştirmek, bir büyük kent insanının gözlerinin artık yabancısı olmadığı deneyimler karşısındaki tepki diye yorumlanabilir. Monet'nin, taşlardan oluşma bir karınca yığınını andıran *Chartres Katedrali* adlı resmi, bu varsayımı somutlaştıran bir örnek olabilir.

38d Hoffmann, bu metinde başını göğe kaldırmış olarak duran, görme özürlü adama ilişkin ayrıntılı düşüncelere yer vermektedir. Baudelaire ise "Aveugles"ünün son satırında Hoffmann'ın gözleminden, onun yapıcılığını yalancı çıkaran bir görüş geliştirir: "Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?" (I, s. 106).

39 **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Ausgewaehlte Schriften.* Cilt 14: *Leben und Nachlass.* Julius Eduard Hitzig. Cilt 2. 3. Basım, Stuttgart 1839. S. 205.**

40 **Heinrich Heine: *Gespraeche. Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen.* Gesammelt und hrsg. von Hugo Bieber. Berlin 1926. S. 163.**

41 **Valéry: *Cahier B 1910*, Paris. S. 88/89.**

42 **II, S. 333.**

43 **Karl Marx: *Das Kapital.* Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausg. nach der 2. Aufl. von 1872. (Karl Korsch.) Cilt 1. Berlin 1932. S. 404.**

44 **Marx, 1. c., S. 402.**

45 **Marx, 1. c., S. 402.**

46 **Marx, I.e., S. 459.**

47 **Marx, I.e., (S. 127), s. 336.**

47a Endüstri işçisinin eğitim dönemi kısaldığı oranda askerin eğitim dönemi uzamaktadır. Alıştırmaların üretim uygulamasından yıkım uygulamasına geçmesi, belki de toplumun topyekûn savaşa hazırlanmasının gereklerinden biridir.

48 **Alain (Emile Auguste Chartier): *Les idées et les âges.* Paris 1927. I, s. 183 ("Le jeu").**

49 **Cf. I, s. 456; II, s. 630.**

50 **Ludwig Börne: *Gesammelte Schriften.* Neue vollstaendige Ausg. Cilt 3. Hamburg, Frankfurt am Main 1862. S. 38/39.**

51 **II, s. 135.**

51a Oyun, deneyimin düzenlerini yürürlükten kaldırır. Özellikle kumarbazlar arasında "deneyime yönelik, ayaktakımına özgü atıflar" konumunu alışkanlık haline getiren, belki de bu olguya ilişkin bulanık bir tahmindir. Oyuncunun "benim numaram" demesi, çapkın erkeğin "benim tipim" demesi gibidir, ikinci İmparatorluk döneminin sonuna doğru kumarbazların tutumu genel atmosferi de belirler olmuştu. "Bulvarda her şeyi şansa bağlamak, alışkanlığa dönüşmüştü." (Gustave Rageout: "Qu'est-ce qu'un événement?", *Le temps,* 16 avril 1939.) Bu düşünme biçimi, müşterek bahse elverişli bir zemin yaratmaktadır. Bahis, olaylara şok karakteri kazandırmak, onları deneyimlerin bağlamından koparmak için kullanılan bir araçtır. Burjuva sınıfı için politik olaylar da, kolaylıkla oyun masasında olup bitenlere benzemeye başlamıştır.

52 **Joseph Joubert: *Pensées.* Paris 1883. II, s. 162.**

53 **Burada söz konusu olan uyuşturucu etki, dindirilmesi öngörülen acı gibi, zaman açısından belirli kılınmıştır. Zaman, kumarın fantazmagorilerinin örgüsünü taşıyan**

kumaştır. Gourdon, *Faucheurs de* nuit'sinde şöyle yazar: "Kumar tutkusunun, tutkuların en soylusu olduğunu iddia ediyorum, çünkü bu, geri kalan bütün tutkuları kapsamaktadır. Bir dizi kazanılmış el, bana kumar oynamayan birinin yıllar boyunca duyamayacağı kadar büyük keyif verir... Kazandığım altına yalnızca kazanç gözüyle baktığımı mı sanıyorsunuz? Öyleyse yanılıyorsunuz. Ben yalnızca bunun bana verdiği zevkin tadını çıkarıyorum. Bu kazançlar bana bıkmama olanak tanımayacak kadar çabuk ve sıkılmamı olanaksız kılacak ölçüde değişik yollardan geliyor. Tek bir yaşamda yüz yaşam sürmüş oluyorum. Yolculuğa çıktığımda bu, elektrikten çıkan bir kıvılcımın dolaşmasına benziyor... Eğer cimriysem ve 'banknotlarımı' 'oyun için' saklıyorsam, bunu yapmamın nedeni, başkaları gibi, benim de bu parayı yatıracak zamanı çok iyi bilmemdir. Bu parayı belli bir zevk uğruna harcamak, beni başka binlerce zevkten yoksun kılabilir... Ben, manevi zevklerle yetiniyorum ve başka zevk istemiyorum." (Edouard Gourdon: *Les faucheurs de nuit. Joueurs et Joueses.* Paris 1860. S. 14/15.) Anatole France *du Jardin d'Epicure'AcWi* güzel notlarında kumar konusunda benzer değerlendirmeler yapar.

54 **I, s. 110.**

55 **Proust: A *propos de Baudelaire; Nouvelle revue française,* tome 16,1er juin 1921. S. 652.**

56 **I, s. 23.**

57 **Güzel, tarihle ve doğayla ilişkisi içersinde olmak üzere, iki tanıma sığdırılabilir. Her iki ilişki içersinde de görünüş geçerlik kazanacaktır. (İlk tanıma yalnızca değinmekle yetinelim. *Tarihsel* varlığıyla güzel, daha önce kendisine hayranlık duyanlara toplanmaları yolunda yöneltilmiş bir çağrıdır. Güzel'den etkilenmek, Romalılar'ın ölümü adlandırdıkları gibi, bir *ad plures ire'dir.* Bu belirleme açısından güzel'deki görünüş, hayranlık konusu nesnenin eserde var olmadığı anlamını taşır. Burada eski insanların hayranlık duyduklarının hasadını toplama söz konusu olmaktadır. Bu noktadaki bilgeliği dile getiren, Goethe'nin bir sözü olmuştur: "Büyük bir etki yaratmış hiçbir şey konusunda artık bir yargıya varılabilmesi söz konusu değildir." *Doğa* ile ilişkisi içersinde güzel ise, "öz bakımından kendi kendisiyle özdeş konumda ve hep örtülü kalan" diye belirlenebilir. *(Neue deutsche Beitraege,* hrsg. v. Hugo v. Hofmannsthal. Münih 1925. II, 2, s. 161; Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften). Correspondances,* böyle bir örtülü olma konumundan ne anlaşılması gerektiği konusunda bilgi verir. Bu örtülü olma konumu, elbet cesur bir düzeltme niteliğinde olmak üzere, sanat eserinin "yansılayan yanı" diye adlandırılabilir. *Correspondances,* sanatın konusunun çok sadık biçimde betimlenmesi gereken, ama bu yüzden bir çıkmaz niteliğini taşıyan bir şey diye değerlendirildiği bir merci olmaktadır. Bu çıkmazı dil çerçevesinde somutlaştırmak istersek, güzel, benzerlik konumunda deneyimin konusu diye belirlenebilir. Bu belirleme herhalde Valéry'nin tanımıyla da örtüşebilecektir: "Güzel, belki de nesnelerde tanımlanamaz olanın körü körüne yansılanmasını talep eder." (Valéry: *Autres Rhumbs.* Paris 1934. S. 167.) Proust'un bu konuya böylesine gönüllü geri dönmesi (konu, Proust'ta yeniden bulunan zaman niteliğiyle karşımıza çıkar), ezbere konuştuğu biçiminde değerlendirilemez. Burada asıl söz konusu olan,**

Proust'un yönteminin çözümleyici yönüdür; bu yöntem çerçevesinde Proust, sürekli olarak bir yansılama niteliğiyle sanat eseri kavramını, güzel kavramını, sanatın yorumlayıcı yanını gözlemlerinin odak noktası kılar. Eserinin oluşumunu ve amaçlarını, ancak soylu bir amatöre yakıştırılabilecek bir alışkanlıkla ele alır. Bu durumun karşılığı, doğal olarak Bergson'da vardır. Bergson'un kesintisiz bir oluş akışının gözlem yoluyla somutlaştırılmasından neler beklenebileceğine ilişkin şu sözleri, Proust'u çağrıştıran bir vurgu taşımaktadır: "Yaşamımızı her gün böyle bir gözlem yoluyla özümseyebiliriz ve böylece felsefe sayesinde sanatta bulduğumuza benzer bir doyuma ulaşabiliriz; böyle bir doyum daha sık elde edilebilir, daha sürekli ve sıradan ölümlülerin daha kolay ulaşabilecekleri bir nitelik taşır." (Henri Bergson: *La pensée et le mouvant.* Essais et conférences. Paris 1934. S. 198.) Bergson, Goethe'nin Valéry'ninkinden daha iyi olan görüşü doğrultusunda, yetersiz olayın dönüştüğü "burada" niteliğiyle belirginleşeni erişilebilir saymaktadır.

58 **II, s. 536.**

59 **I, s. 30.**

60 **I, s. 192.**

61 **Proust: *A la recherche du temps perdu.* Cilt 8: *Le temps retrouvé.* Paris. II, s. 82/83.**

62 **I, s. 89.**

63 **(Jules-Amédée) Barbey d'Aurevilly: *Les œuvres et les hommes. (XIXe siècle) 3epartie: Les poètes.* Paris 1862. S. 381.**

64 **I, s. 89.**

65 **Poe, "Monos ile Una Arasındaki Diyalog"da, öznenin spleen konumunda içine düştüğü boş zaman akışını süreklilişe yansıtmıştır ve bu zaman akışının korkularından kurtuluşunu, bir mutluluk sayar gibidir. Ayrılmış olan'ın boş zaman akışından bile bir uyum elde edebilmesini olanaklı kılan, bir tür altıncı his'tir. Bu uyum, doğal olarak saat ibresinin temposundan kolayca zarar görebilir. "Sanki kafamın içinde, herhangi bir insana, bulanık da olsa, bir fikir veremeyeceğim bir şey olmuştu. Ancak ruhsal bir regülatörün titreşiminden söz edebilirim. Burada insanın zamana ilişkin soyut tasarımı-**

run ruhsal bir eşdeğerinin varlığı söz konusu. Yıldızların devinimi, bu devinimle mutlak bir uyum -ya da buna uygun bir uyum- içersinde düzenlenmiş. Şöminenin üstündeki saatin ve odada bulunanların cep saatlerinin düzensizliklerini de böyle ölçtüm. Bu saatlerin tiktakları kulaklarımdaydı. Doğru tempodan ufacık bir sapma bile beni,

insanlar arasında soyut hakikatin zedelenmesi kadar etkiliyordu." (Poe, 1. c. S. 120; S. 336/337.)

66 **I,s. 88**.

67 **Max Horkheimer: *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit; Zeitschrift für Sozialforschung* 3 (1934), s. 332.**

68 **Cf. Henri Bergson: *Matière et mémoire.* Essai sur la relation du corps â l'esprit. Paris 1933. S. 166/167.**

68a Deneyimin gücünü yitirmesi, Proust'ta son amacın tam anlamıyla gerçekleşmesiyle belirginleşir. Yazar, büyük bir sanat ürünü olarak sanki gelişigüzel söylercesine ve okura büyük bir sadakat duygusuyla şöyle der: Kurtuluş, benim düzenlediğim özel bir gösteridir.

69 **I, s. 89.**

70 **II, s. 197.**

71 **II, s. 224.**

72 **II, s. 222/223.**

73 **II, s. 224.**

74 **Valéry: *Avant-propos. Encylopédie française.* Cilt 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I.* Paris 1935. Fasc. 16.04-5/6.**

74a Böyle bir başarı anı, biricik diye vurgulanmıştır. Proust'un eserinin tasarım planı da bunu temel alır: Vakanüvisin yitirilmiş zamanın soluğunu duyumsadığı konumlardan her biri, böylece eşsizlik niteliği kazanır ve günlerin akışı dışına çıkar.

75 **Cf. Proust: *A la recherche du temps perdu.* Cilt 8: *Le temps retrouvé,* 1. c. S. 137; I. s. 236.**

76 **Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Schriften.* Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn. Berlin 1901. 2. Teil, 1. Haelfte. S.**

293.

76a Bu atıf, şiirin kaynaklarından biridir. İnsanın, hayvanın ya da cansız bir nesnenin, şairin böyle bir atfıyla gözlerini açtığı noktada şair, uzaklara götürülür; böylesine uyandırılan doğanın bakışı, bir rüyaya dalar ve şairi de kendi rüyasının peşinden sürükler. Sözcükler de kendi aura'larına sahip olabilirler. Karl Kraus, bu aura'yı şöyle tanımlamıştır: "insan bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsa, sözcük de geride o kadar uzaklara gider." (Kari Kraus: *Pro domo etmundo.* Münih 1912. *AusgewaehlteSchriften, 4.;* s. 164.)

77 **Cf. Walter Benjamin: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Zeitschrift für Sozialforschung S* (1936), s. 43.**

78 **Proust: *A la recherche du temps perdu.* Cilt 8: *Le temps retrouvé,* 1. c. (S. 137). II, s. 33.**

79 **Valéry: *Analecta,* 1. c. (S. X10), s. 193/194.**

80 **I, s. 40.**

81 **I, s. 190.**

82 **Cf. I, s. 23.**

83 **I, s. 40.**

84 **II, s. 622.**

85 **II, s. 359.**

86 **G(eorg) Simmel: *Mélanges de philosophie rélativiste. Contribution à la culture philosophique.* Traduit par A. Guillain. Paris 1912. S. 26/27.**

87 **II, s. 273.**

88 **I, s. 94.**

89 **Cf. Jules Lcmâitre:** ***Les contemporaines.*** **Etudes et portraits littéraires. 4e série. (14e éd., Paris 1897.) S. 31/32.**

90 **II, s. 422.**

91 **I, s. 483/484.**

92 **Cf. II, s. 634.**

92a Bu notun nedeninin hastalıklı bir şok olması, olasılık dışı değildir. Bu açıdan bakıldıkta, söz konusu şok Baudelaire'in eserlerinde geçirdiği değişimi daha aydınlatıcı nitelik kazanmaktadır.

93 **II, s. 641.**

94 **Friedrich Nietzsche:** ***Unzeitgemaesse Betrachtungen. 2.*** **Basım, Leipzig 1893. Cilt 1, s. 164.**

İlk Taslaklar

Pasajlar

Avenue des Champs-Elysées'de, Anglosakson adları taşıyan yeni otellerin arasında kısa süre önce arkadlar açıldı ve Paris pasajlarının en yenisi ortaya çıktı. Bunların açılışı nedeniyle üyeleri üniforma giymiş dev bir orkestra, çiçeklerin ve fıskiyelerin önünde çaldı. İnsanlar, kumtaşından yapılma eşiklerin ardında, içlerini çekerek pırıl pırıl camlı vitrinler boyunca yığıldılar, en yeni model otomobillerin bakırdan bar-saklarına, malzemenin kalitesini kanıtlamak için yağdırılan yapay yağmuru, yağın içinde hareket eden çarkları izlediler, taklit taşlar içersine gömülü, küçük siyah etiketlerde deri eşyaların, gramafon plaklarının ve işlemeli kimonoların fiyatlarını okudular. Yukardan gelen bulanık bir ışığın aydınlattığı fayans kaplı zeminde kayarcasına yürüdüler. Burada, en son modaya uyan Paris için yeni bir geçit hazırlanırken, kentin en eski pasajlarından olan Passage de l'Opera, Boulevard Haussmann tarafından yutuldu. Bazı pasajlar bugün de - tıpkı sözü edilen tuhaf değişimin kısa süre öncesine kadar yaptığı gibi — çiğ ışığın altında ve loş köşelerde, mekâna dönüşmüş bir geçmişi hâlâ korumakta. Bu içmekânlarda artık eskimiş zanaat dalları barınıyor; sergilenen mallar ise ya belirsiz, ya da çok- anlamlı. Giriş kapılarındaki (bunlar için çıkış kapıları da denebilir, çünkü evlerden ve sokaklardan oluşma bu tuhaf yapılarda her kapı, aynı zamanda hem giriş, hem de çıkış kapısı niteliğinde) yazılar ve tabelalar, içerde, iyice yüklü portmantoların arasından zaman zaman bir döner merdivenin karanlığa doğru yükseldiği yerde, duvarlarda yeniden ortaya çıkan yazılar ve tabelalar bile gizemli bir atmosferi yansıtıyor. Albert au 83, herhalde bir berber dükkânıdır, Maillots de Théâtre ise, büyük bir olasılıkla ipek trikoların satıldığı bir yerdir; ama göze çarpmakta ısrar eden bu harfler sanki daha fazlasını söylemek ister gibi. Yeterince cesareti olan, basıla basıla eskimiş basamaklardan yukarı çıkıp, Profesör Alfred Bitterlin'in güzellik enstitüsüne gidebilir. Palais Royal'deki eski restoranların üslubunu yansıtan mozayikli basamaklar, bir Diner de Paris'ye, bir cam kapının önüne kadar uzanıyor; bu

kapının ardında gerçekten bir restoranın bulunması ise çok uzak bir olasılık. Ve bir gazinoyu müjdeleyen, üstünde yer fiyatları yazılı, gişeye benzer bir şeyi sergileyen bir sonraki cam kapı, açtığımızda bizi bir tiyatro salonu yerine karanlıklara, aşağıdaki bir bodruma ya da sokağa götürmeyecek mi? Gişede ise ansızın çoraplar görünüyor, yine çoraplar görünüyor, yine çoraplar; ötede, bebek tamircisinin orada ve içkievinde, hemen yandaki masada olduğu gibi. - Hem bulvarlardaki kalabalık pasajlar, hem de eski Saint-Denis sokağındaki biraz tenha pasajlar, sık sıralar halinde şemsiyelerle ve bastonlarla dolu: Renkli koltuk değneklerinden oluşma bir cephe gibi. Çeşitli sağlık kurumlarına da sık rastlanıyor; buralarda gladyatörler bellerine kuşaklar sarmışlar; beyaz manken karınları ise bandajlarla sarılı. Berberlerin percerelerinden son uzun saçlı kadınlar gözüküyor; tepelerinde taşlaşmış saç nehirlerini andıran, zengin ondüleli yığınlar var. Bunların yanında duvarlar, yer yer dökülen kâğıtlar kadar zayıflamış etkisini bırakıyor. “Hatıra eşyaları” ve biblolar, sanki tüyler ürpertici bir etki yaratmak peşindeler; odalığı canlandıran biblo, mürekkep hokkasının yanında tuzak kurmuş gibi bekliyor; üstlerinde örgü giysiler bulunan, tapınmanın esrikliği içersindeki kadınlar, kül tablalarını kutsal su kaplarıymışçasına ellerinde taşıyorlar. Bir kitapçı dükkânı, aşkı öğreten kitaplarla renkli Epinal basımları birbirlerine komşu kılıyor, bir oda hizmetçisinin anılarının yanında Napoleon’u Marengo savaşına gönderiyor, düşler kitabıyla yemek kitabının arasından, eski İngiliz burjuva insanını İncil’in geniş ve dar yolundan geçiriyor. Pasajlarda öyle yaka düğmeleri kalmış ki, bunlara uygun düşecek yakaları ve gömlekleri artık bulamıyoruz. Bir ayakkabı dükkânı bir şekercinin komşusuysa eğer, kundura bağları meyankökünü andırıyor. Mühürlerin ve harf kutularının üstünden sicimler ve ipek yumaklar sarkıyor. Dazlak kafalı, çıplak mankenler giydirilmeyi ve kıllandırılmayı bekliyor. Mercan kırmızısı ve kurbağa yeşili taraklar, sanki bir akvaryumda yüzer gibi; trampetler istiridye kabuklarına, okarinalar şemsiye saplarına dönüşüyor; fotoğrafçının karanlık odasındaki kaplara kuş yemi doldurulmuş. Galeri bekçisine ait bölmede, üstüne kroşe kılıflar geçirilmiş, pelüş kaplı üç sandalye var; onun yanındaki boş dükkândan ise geriye yalnızca, burada altın, balmumu ve kırık protezlerin satın alındığını belirten bir tabela kalmış. Burada, yan koridorların en sessiz yerlerinde hem erkekler, hem de

kadınlar müstahdem olabilirler; camın arkasında bir oturma odası dekoru kurulmuş. Resimlerle doldurulmuş, önünde bir sürü bronzdan yapılma büstün yer aldığı, soluk renklerle örülü duvar kâğıdına bir gaz lambasının ışığı dökülüyor. Gaz lambasının altında yaşlı bir kadın bir şeyler okumakta; yıllardan beri yalnız olan bir kadın. Şimdi koridor gittikçe boşalıyor. Küçük, kırmızı bir teneke abajur, gelenleri bir merdivenden çıkıp şemsiye halkaları üreten bir fabrikaya girmeye davet ediyor, tozlu bir duvak ise düğünlerde ve ziyafetlerde kullanılan kokartlardan oluşma bir dağarcık vaad ediyor. Fakat artık bu duvağa inanan kalmamış. Yangın merdiveni, yağmur oluğu: Açık havadayım. Karşıda yine pasaja benzer, kemerli bir tavan ve arkasında, adı ya Boulogne ya da Bourgogne olan, tek pencereli bir otele doğru uzanan bir çıkmaz sokak var. Fakat oraya girmek zorunda değilim; caddenin yukarısına doğru yürüyüp, kurşuni renkli ve Lodovico Magno'nun zaferlerinin anısına yapılmış zafer takına doğru gidiyorum. Anıtın yukarı doğru uzanan sütunlarının kabartma piramitlerinde arslanlar tuzak kurmuş, ayrıca silahlar ve giderek soluklaşmakta olan zafer simgeleri asılı.

Paris Pasajları II

Seine kıyılarındaki kentin ve çevresinin eksiksiz bir tablosunu içeren, 1852 tarihli, resimli Paris rehberinde şunlar yazılı: "iç kesimdeki bulvarlarda, hep bu bulvarlara açılan pasajlar yapılmıştır. Endüstriyel lüksün yeni buluşlarından biri olan bu pasajlar, bina bloklarının arasında uzanan, üstleri camla kaplı duvarlarına mermer döşenmiş geçitlerdir ve sözü edilen binaların sahiplerinin bir spekülasyonudur. Işığı yukardan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj başlı başına bir kent, dahası küçük bir dünyadır ve alış-verişten hoşlananlar, burada gereksindikleri her şeyi bulabilirler. Bu pasajlar, ani sağanaklarda yağmura yakalananların hepsi için bir sığınaktır; sığınanlara biraz dar olmakla birlikte, güvenlikli bir gezinme mekânı sağlarlar; bu arada satıcılar da bundan yararlı çıkarlar." Şimdi ise ne alış-verişten hoşlananları, ne de yağmurlukları olmayan, yoksul müşteri kitlesini çekebiliyor. Pasajlar, hava koşulları hakkında çok az şey bilen ve pazarları, kar yağdığında, kayağa gidecek yerde kış bahçelerinde

ısınmayı yeğleyen bir insan türüne uygun mekânlardı. Çok erken kullanılmaya başlamış cam, yine çok erken kullanılmış demir: Aslında hepsi de aynı soydandı, yani pasajlar, feodal palmiyeleriyle kış bahçeleri ve "Veda Selamı" adlı, yaprakları el sallayan yapay orkidenin üretildiği istasyon salonları. Bunların yerini çoktandır hangarlar aldı. Şimdi bu caddenin demir iskeletlerini pezevenkler, hemen kırılıveren camlarını ise fahişeler oluşturuyor. Burası, içi aydınlatmalı bavul patenti, metre uzunluğunda çakı ya da saatli revolverli, yine yasal açıdan korunmalı şemsiye sapı olarak dünya sergilerinde gözlerini dünyaya açan harika çocukların son sığınağıydı.

Yozlaşmış denebilecek, dev yaratıkların yanında, yarım kalmış, biçime dönüştürülmesi bitirilememiş hammadde var. Dar ve karanlık koridor boyunca ilerleyip, renkli, bağlanmış kâğıt paketlerinin iflasın her türlüsünü dile getirdikleri bir *librairie en solde* ile düğmelerle (sedef düğmeler ve Paris'te de *fantaisie* diye adlandırılan düğmeler) dolu bir dükkânın arasında, bir tür oturma odasının bulunduğu yere vardık. Üstü resimlerle, önü
büstlerle dolu, soluk renkli bir duvar kâğıdına bir gaz lambasının ışığı dökülüyordu. Lambanın altında yaşlı bir kadın bir şeyler okumaktaydı. Tıpkı yıllardan beri olduğu gibi, orada yalnızdı ve "altın, balmumu ve kırılmış protezler" istiyordu. Mucizeler Doktoru'nun, Olympia'yı yaptığı balmumunu nereden almış olduğunu da o günden beri bilmekteyiz. Bir zamanlar dünyaca ünlü olan, Paris malı biblolar; melodi çalan bir zemin üstünde dönen, kollarında, içinden minicik bir koyunun oluşmakta olan majör akoruna doğru burunucuğunu uzattığı minik bir sepet taşıyan biblolar; bunlar, bu pasajların gerçek perileridir - canlı modellerinden daha çok satın alınabilir ve daha kullanılmış olan biblolar.

(a', 1)

Bütün bunlar, bize göre pasaj diye adlandırılan şeyi oluştururdu. Oysa pasaj, aslında bunların hiçbiri değildi. Pasajlar, Empire döneminin Parisi'nde birer mağara gibi parlardı. 1817'de Panorama pasajına giren, bir yanda gaz lambalarının alevlerinin sirenlerini duyar, onun karşısında da odalıkların baştan çıkarıcı kandil ışıklarını görürdü. Elektrik ışığının parıltılarıyla birlikte, bu ansızın eskiye oranla daha güç bulunabilir hale gelen, sanki büyük kapılar aracılığıyla kara büyü

yapmaya koyulan ve kör pencerelerden kendi içine bakan bu geçitlerin lekesiz parıltısı da yitip gitti. Bu, bir çöküş değil, fakat bir değişimdi. Pasajlar, ansızın “modernizm” in içine döküldüğü kalıplara dönüşmüştü. Yüzyıl, burada sanki bir mizah üslubu içersinde en yeni geçmişini sergilemekteydi. Burası, harika çocukların huzurevi olup çıkmıştı...

(a', 2)

Çocukluk dönemimizde, *Weltall und Menschheit* (Evren ve İnsanlık), *Neues Universum* (Yeni Evren) ve *Die Erde* (Yeryüzü) başlığını taşıyan o büyük seçkiler elimize geçtiğinde, bakışlarımız her şeyden önce o renkli resimlere, “Taşkömürü Peyzajı”na ya da “ilk Buzul Çağının Gölleri ve Buzulları”na takılmaz mıydı? Bütün kentlere dağılmış pasajlara göz atıldığı zaman da, pek geçmişe karıştığı söylenemeyecek bir ilk-döneme ilişkin böyle
bir ideal panorama görülebiliyor. Burası, Avrupa’nın son dinozoru olan tüketicinin ini. Bu mağaranın duvarlarını mallar, öncesiz bir bitki örtüsü gibi kaplıyor ve urların dokusu gibi, en kuraldışı karışımları sergiliyor. Bu, gizli benzerliklerden oluşma bir dünya diye de nitelendirilebilir: Palmiye ve tüy süpürgeler, fön aygıtı ve Milo Venüsü, protez ve mektupluk burada, sanki uzun bir ayrılığın ardından buluşmuşçasına, bir araya geliyor. Odalık, pusuya yatmış gibi mürekkep hokkasının yanında bekliyor, tapınan kadınlar ellerinin üstünde tablaları birer sunak kabı gibi havaya kaldırıyorlar. Buradaki vitrinler bir bulmacadan farksız; burada bir karanlık odaya ait kitabın içindeki kuş yeminin, dürbünün yanındaki çiçek tohumlarının, nota defterinin üstündeki kırık vidaların ve akvaryumun üstünde duran revolverin ne anlama geldiği, sanki insanın dilinin ucunda. Ayrıca bunların hiçbiri de yeni görünüşlü değil. Süs balıkları belki de çoktan suyu çekilmiş bir havuzdan gelme, revolver, belki de eski bir *corpus delicti* (suç aleti); nota defterlerinin ise, son öğrenciler de gelmez olduktan sonra, eski sahipleri olan müzik öğretmeni hanımı açlıktan ölmekten kurtarabildikleri çok şüpheli.

(a', 3)

Yazarların kendi yazdıkları üzerine söylediklerine asla inanmamak gerekir. Zola, *Thérèse Raquin’ini* düşmanca eleştiriler

karşısında savunmak istediğinde, kitabın çeşitli insan yaradılışları üzerine bilimsel bir inceleme olduğunu söylemişti. Bu nedenle, canlı karakterlerle, sinirli karakterin -her ikisinin de zararına olmak üzere- birbirlerini nasıl etkilediklerini somut bir örnekle göstermek istediğini belirtmişti. Bu, kimseyi memnun edebilecek bir açıklama değildi. Zola'nın söyledikleri, olayın eşsiz dedikodu karakterini, kana susamışlığını ve ancak filmlerde görülebilecek iticiliğini açıklayabilecek nitelik de taşımamaktadır. Olayın bir pasajda geçmesi ise rastlantı değildir. Bu kitabın bilimsel olarak sergilediği tek şey, Paris pasajlarının ölümü ve bir mimarinin çürüme sürecidir. Kitabın atmosferi, bu sürecin saçtığı zehirlerle doludur; kitaptaki insanlar da bu zehirlerden ötürü yıkıma sürüklenirler.

(a', 4)

Eski Yunanistan'da insanlara, yeraltı dünyasına inen yerler gösterilirdi. Bizim uyanık bilincimiz de, yeraltına inen gizli geçitlerle, görünmeyen, ama rüyalara açılan kapılarla dolu bir ülkedir. Gündüzleri ayırdına varmaksızın buraların yanından geçip gideriz; ama uykuya dalar dalmaz, hızla, el yordamıyla bunları arayıp buluruz ve karanlık geçitlerde kayboluruz. Kentin binalardan oluşma labirenti, gündüzleri bilince benzer; pasajlar (yani geçmiş yaşamlarını sürdürmekte olan galeriler), gündüzleri kimseye belli etmeksizin caddelere açılır. Geceleri ise, bunların daha karmaşık nitelik taşıyan karanlıkları, bina kitlelerinin altında korkutucu bir netlikle belirginleşir; evine geç kalan yaya, onu bu dar geçitte bir yolculuk yapması için yüreklendirmediğimiz sürece, pasajların önünden hızla geçip gider.

(a, 5)

Yanlış renkler, pasajlarda olasıdır; tarakların kırmızı ve yeşil olması, hemen hiç şaşırtmaz. Pamuk Prenses'in üvey annesinin böyle bir tarafı vardır ve tarak işini görmeyince, ona yardımcı olan güzel elma da pasajlardaki ucuz taraklar gibi, yarıya yarıya kırmızı ve zehir yeşili kesilir. Pasajlarda çoraplar, hemen her yerde konuk sanatçı olarak rollerini oynarlar; onlara kimi zaman gramofonun altında, onun karşısındaki bir pulcu dükkânında, bir başka zaman ayakta içki içilen bir yerin yan tarafındaki masada, genç bir kızın gözetimi altında rastlanılabilir. Karşıda, pulcu dükkânının önünde, içlerinde ustaca karıştırılmış pulların bulunduğu zarfların arasında, artık eskimiş bir

yaşama sanatına ait *Etreintes secrètes* ve *Illusions affolantes* gibi el kitapları, artık kadro dışı kalmış günahlara ve tutkulara giriş kitapları, sevgisizce atılıvermiş, durmaktadır. Camlara renkli Epinal baskılar asılmıştır; bu baskılarda Arlequin, kızını nişanlar, Napoléon, Marengo savaş alanında at sürer, türlü topların arasında zayıf İngiliz kentsoyluları cehenneme götüren geniş caddeden ya da İncil'e giden terk edilmiş sokaktan geçip giderler. Hiçbir alıcı, bu dükkâna önyargılı olarak girmemelidir ve oradan elinde bir kitapla çıkabilirse, halinden memnun olmalıdır: Malebranche'ın *Recherche de la vérité*'si ya da *Miss Daisy, un journal d'une écuyère anglaise* gibi.

(b, 1)

Arada rastlanan tabelalar ve yazılar, bu pasajların sakinleri hakkında bilgi verir; bu tabela ve yazılar, içerde, dükkânların arasında, arada sırada döner bir merdivenin karanlıklara doğru götürdüğü yerde, duvarlarda yinelenir. Bu tabelaların, arkalarında dürüst vatandaşların yaşadığı koridor kapılarında rastlanan- larla pek ortak yanı yoktur ve daha çok hayvanat bahçelerinin parmaklıklarında asılı olan, tutsak hayvanların ikametgâhlarından çok, nereden geldiklerini ve türlerini gösteren tabelaları çağrıştırırlar. Madeni ya da emaye tabelaların harflerinden, Avrupa'da başlangıçtan bu yana kullanılmış bütün yazı biçimleri yansır. Albert au 83, herhalde bir berberdir; Maillots de Théâtre ise, herhalde genç şarkıcı kızlar ve dansözler için pembe ve açık mavi ipek giysileri göstermektedir; ancak insanın gözüne ısrarla batan bu harflerin anlatmak istediği, bundan daha fazla ve daha farklı olan bir şeylerdir (...)

Litografiyle oluşturulan ilk afiş, Londra'daki binaların duvarlarında 1861 yılında belirmişti: Afişte yalnız sırtı gözüken, kalın bir şala bürünmüş bir kadın, aceleyle çıktığı belli olan bir merdivenin en üst basamağında görülüyordu; başı yarı geriye dönük, bir parmağı dudaklarında, ağır bir kapıyı bir parmak açmıştı; kapının aralığından yıldızlı gökyüzü görünüyordu. Wilkie Collins, yeni kitabı ve polisiye romanların en büyüklerinden biri olan *Beyazlı Kadın*'ı böyle afişe ediyordu (...)

(b, 2)

(...) Paris, bir aynalar kentidir. Otomobil yollarının ayna gibi parlayan asfaltıyla, bütün bistroların önündeki camlardan bölmelerle.

Café’lerde cam ve ayna bolluğu; içlerini daha aydınlık kılmak için; Paris lokallerini bölümlere ayıran küçücük yollara ve bölmelere daha şirin bir görünüm kazandırmak için. Kadınlar bu kentte kendilerini, her yerde olduğundan daha çok görebiliyorlar; Parisli kadınların kendilerine özgü güzellikleri bundan kaynaklanma. Bir erkek kendilerine bakıncaya kadar, onlar kendilerini belki on kez aynada görebiliyorlar. Öte yandan Parisli erkek de fizyonomik açıdan kendini parlarken izleyebiliyor. Kendi görüntüsüne başka yerlerde olduğundan çok daha çabuk kavuşabiliyor ve bu görüntüyle daha çabuk uzlaşabiliyor. Gelip geçenlerin gözleri bile sanki üstü örtülü birer ayna gibi. Ve Paris’te, Seine nehrinin büyük yatağının üzerinde gökyüzü, randevuevlerindeki alçak yatakların üzerindeki kristal aynalar gibi yayılıyor.

(c,1)

iki ayna karşı karşıya geldi mi, şeytan hemen en sevdiği numarasına başvurur ve (...) perspektifi sonsuza kadar genişletir. İster ilahi, ister şeytani diye nitelendirilsin: Paris, aynalarınkiyle özdeş perspektiflerin tutkunudur. Zafer Anıtı, Sacré-Coeur, hatta Panthéon bile uzaktan, sanki toprağa yakın, ama boşlukta yüzen görüntüleri andırır: Fata morgana, mimari bakımdan açılır. Baron Haussmann, Üçüncü (doğrusu: İkinci) İmparatorluk döneminde Paris’e yeni bir görünüm kazandırırken, kendini bu perspektiflerin sarhoşluğuna kaptırmış ve bunları olanak bulduğu yerde çoğaltmaya çalışmıştı. Pasajlarda perspektif, kiliselerin ana bölümlerinde olduğu gibi, sürekli konserve edilmiş konumdadır. Binaların üst katlan da, kiliselerin koroya ayrılmış bölümleridir; buralara, “kırlangıçlar” diye adlandırılan melekler tünerler (...)

(c, 2)

Caddeler, toplumun konutudur. Toplum her zaman uyanık, sonrasız devingen bir varlıktır; bireylerin kendi dört duvarlarının koruması altında yaşadıklarını, denediklerini, öğrendiklerini ve düşündüklerini, o da binaların dış duvarları arasında yaşar, dener, öğrenir ve düşünür. Bu toplum için firmaların parlak emaye tabelaları, bir burjuvanın salonundaki yağlıboya tablo kadar iyi bir duvar süsü niteliğindedir: üstünde “Afiş yapıştırmak yasaktır” yazılı duvarlar,

onun için yazı yazabileceği yerlerdir, gazeteci kulübeleri, kitaplıklarıdır, mektup kutulan, heykelleridir, sıralar, yatak odasının mobilyalarıdır; café'lerin terasları ise, aşağıya, evinin avlusuna bakmak için çıktığı cumbalardır. Yol işçilerinin ceketlerini astıkları parmaklıklar, vestiyeridir; binaların avlular karmaşasından dışarı uzanan ana girişleri, yani burjuva insanını korkutan uzun koridorlar, toplum için kentin çeşitli bölmelerine ulaşma yollarıdır. Bu bölmelerden olan pasaj, salon yerine geçmekteydi. Pasajlarda cadde, başka yerlerdekinden çok daha fazla olmak üzere, kendini kitlenin döşenmiş ve yaşanmış içmekânı niteliğiyle sergilerdi.

(c, 4)

Louis-Philippe'le birlikte yükselen burjuva insanı, yakını ve uzağı kendine İçmekân kılmaya değer verir. Tanıdığı tek sahne, salondur. 1839 yılında İngiltere Büyükelçiliği'nde bir balo verilir. Bu balo için iki yüz adet gül ağacı ısmarlanır. “Bahçenin üstüne -bir görgü tanığı, böyle anlatır-, çadır bezi gerilmişti ve bahçe bir salona dönüşmüştü. Ama nasıl bir salon! Çiçeklerle kaplı, nefis kokular saçan tarhlar, içine aynı zamanda çiçeklerin yerleştirilebildiği dev mobilyalar olup çıkmıştı, ağaçlıklı yolların kumları, pırıl pırıl yol halılarının altında kaybolup gitmişti, demir sıraların yerine, damasko ve ipek kaplama kanepeler yerleştirilmişti; yuvarlak bir masanın üstünde kitaplar ve albümler vardı; orkestranın sesi uzaklardan gelerek bu dev budu- arı dolduruyordu, çevrede, üç kat galeride kendinden geçmiş bir gençlik eğlenmekteydi. Başlı başına bir zevkti bunları izlemek!” Kış bahçesinin tozlu fata morgana'sı, rayların kesiştiği yerdeki küçük altar'ıyla, tren istasyonunun bulanık perspektifi; bütün bunlar, yanlış tasarımların, çok erken kullanılmaya başlanan camın, yine erken gelen demir kullanımının etkisiyle bugün de eskimeyi sürdürmekte. Geçen yüzyılın ortalarında cam ve demirle nasıl inşaat yapılabileceğini henüz kimse bilmiyordu. Ama hangar, çoktan onların yerine geçti. Şimdi içerdeki insan malzemesinin konumu, pasajların yapı malzemesininkiyle aynı. Bu caddenin demir kısımları, pezevenkliği üstlenmiş; camların kırılganlığı ise fahişeleri simgeliyor.

(d, 2)

Sere serpe dolaşmaya çıkan için cadde, şöyle bir değişim geçirir: Dolaşmaya çıkanı, artık yitip gitmiş bir zamandan geçirir. *Flâneur*, cadde boyunca yürür; onun için her yol, yokuş aşağı iner. Annelere doğru olmasa bile, bir geçmişe doğru iner; bu, *Flâneur'ün* kendi özel geçmişi olmadığı ölçüde derinlik kazana- bilen bir geçmiştir. Ama yine de hep bir gençliğin geçmişi olarak kalır. Peki burada söz konusu olan, neden aynı zamanda yaya dolaşan kişinin kendi yaşanmış hayatının geçmişidir? Üstünde yürüdüğü zeminin, asfaltın altı boştur. Adımları tuhaf titreşimlere yol açar, yer döşemelerine vuran gaz lambası, bu çifte zemine tuhaf ve ikili bir ışığı yansıtır. *Flâneur'ün* figürü, bir saat mekanizması tarafından hareket ettirilircesine, çifte zeminli, taş yolun üstünden kayıp gider. Ve bu mekanizmanın bulunduğu yerden, eski bir oyuncakmış gibi, bir oyuncak saatin sesi gelir. Saat, şu şarkıyı çalar: "Gençliğimden / Gençliğimden / Gençlik günlerimden kalma bir şarkı / Hep gelir arkamdan." Bu ezgiyle birlikte *Flâneur,* çevresindekileri yeniden tanır; ona seslenen, kendi son gençliğine ait bir geçmiş değil, ama daha önce yaşanmış bir çocukluktur ve bu çocukluk, onun için de geçerlidir: Seleflerinden birine ait olduğu kadar, ona da aittir. - Uzun süre belli bir hedefi olmaksızın yollarda yürüyen, biraz sonra kendini bir tür esrikliğe kaptırır. Yürüme eylemi, atılan her adımla birlikte daha bir güç kazanır; bistroların, dükkânların, gülümseyen kadınların baştan çıkarıcılığı gittikçe azalır; buna karşılık bir sonraki sokak köşesinin, uzakta, sisler içersinde uzanan bir meydanın önünde yürümekte olan bir kadının sırtının çekiciliği gittikçe daha karşı konulamaz olur. Ondan sonra açlık gelir. Ama *Flâneur,* bu açlığı dindirmenin belki de yüz yolundan birini bile öğrenmek istemez; bunun yerine yabancısı olduğu mahallelerde bir hayvan gibi dolanıp, yiyecek arar, kadın arar; ta ki bitkin düşüp, onu yabancı ve buz gibi bir ifadeyle kabul eden odasında, yatağında çöküp kalana kadar. Bu tipi yaratan, Paris olmuştur. İşin tuhaf yanı, Roma olmamasıdır. Peki neden? Şundan: Roma'da rüyalar bile çok daha düz yollardan geçmez mi? Ve bu kent, her kaldırım taşıyla, her dükkân tabelasıyla, her basamakla ve her bina girişiyle, bir bütün olarak yayaların rüyalarına sığamayacak kadar, konularla, anıtlarla, alanlarla, ulusal değerlerle dolu değil midir? Bu durum, biraz da İtalyanlar'ın ulusal karakterinden kaynaklanıyor olabilir. Çünkü Paris'i yabancılar değil, fakat kendileri, yani Parisliler, *Flâneur'ün* müjdelenmiş ülkesine, Hofmannsthal'in bir

kez adlandırdığı gibi, “sırf yaşamdan oluşma bir peyzaja” dönüştürmüşlerdir. Paris, yaya yürüyen için gerçekten de bir peyzajdır. Ya da daha kesin bir anlatımla, kent, yayanın karşısında belirgin bir biçimde diyalektik kutuplarına ayrılır: Onun karşısında bir peyzaj gibi açıldıktan sonra, onu sıcak bir oda gibi sarar. - Hem bir şey daha; *Flâneur* kenti dolaşırken onu saran, bir hastalık öncesini çağrıştıran esriklik, besin kaynağını yalnızca *Flâneur'ü*n gördüklerinde değil, ama salt bilgide ve ölü verilerde de bulabilir ve bunları birer deneyim ya da yaşantı niteliğiyle kendisine mal edebilir. Bu duyumsanmış bilme konumu, kendiliğinden de anlaşılabileceği üzere, özellikle sözlü bir haber olarak insandan insana iletilir. Öte yandan aynı konum, Ondokuzuncu Yüzyıl boyunca uçsuz bucaksız kapsamda denebilecek yazılı kaynaklara yansımıştır. “Paris rue par rue, maison par maison”* formülü, Lefebvre tarafından beş ciltlik eserinin başlığı olarak kullanılmazdan önce de, büyük bir sevecenlikle, kendisini hayallere kaptıran *Flâneur'ü*n peyzaj dekoru olarak betimlenmiştir. Bu kitapların incelenmesi, Parisli için ikinci ve bütünüyle hayal kurma temeline dayandırılmış bir yaşam gibiydi; bu kitapların ona kazandırdığı bilgi, öğleden sonra gezintileri sırasında, Aperitif’den önce, imgeye dönüşürdü (...)

(e , 1)

*** “Sokak sokak, ev ev Paris.”**

Can sıkıntısı, iç kısmı en sıcak, en alacalı ipekle astarlanmış, sıcak, gri renkli bir kumaştır. Rüya gördüğümüzde, bu kumaşa sarınırız. Ondan sonra kendimizi, onun astarının arabeskleri arasında yuvamızda gibi hissederiz. Uyuyan kişi ise, bu kumaşın altında kasvetli ve canı sıkılmış gibi gözükür. Uyanıp ne rüya gördüğünü bize anlatmak istediğinde de, bize anlattığı çoğunlukla bu can sıkıntısı olur. Çünkü zamanın astarını bir çırpıda tersyüz etmeyi kim başarabilir ki? Oysa rüyaları anlatmak, bundan başka bir şey değildir. Ve pasajlardaki konum da bundan farklı olamaz; bu mimari yapılar içersinde anne ve babalarımızın, onların anne ve babalarının yaşamlarını, ceninin ana rahminde hayvanların yaşamını sürdürmesi örneği, rüyadaymışçasına bir kez daha yaşarız. Bu mekânlardaki yaşam, tıpkı rüyalarda olup bitenler gibi, herhangi bir vurgudan yoksun akıp gider. Yaya dolaşmak, bu uyuklamanın ritmidir. 1839’da Paris’te bir kaplumbağa modası

çıkmıştı. Pasajlardaki şık insanların kendilerini bu tempoya nasıl bulvarlarda olabileceğinden daha kolay uydurduklarını tasarımlayabilmek, güç değildir. Can sıkıntısı, her zaman bilinçaltı olaylarının dış görünüşüdür. Bu nedenle büyük Dandy'ler, can sıkıntısını hep soylu bir şey diye görmüşlerdir.

(e,2)

İnsanlığın tarihinde, Paris kentinin tarihi kadar çok bildiğimiz pek az konu vardır. Binlerce, on binlerce cilt kitap, yalnızca yeryüzünün bu minicik parçasını araştırmak için kaleme alınmıştır. Kimi caddelerde insan, hemen her binanın yüzlerce yıllık tarihini bilir. Hofmannsthal, çok güzel bir deyişle bu kenti "sırf yaşamdan oluşma bir peyzaj" diye adlandırmıştır. Ve kentin insanlar üzerindeki çekiciliğinde, büyük peyzajlara özgü, başka deyişle volkanik bir güzellik de rol oynar. Paris, toplumsal düzeni bakımından, coğrafi düzende Vezüv'ün temsil ettiğinin karşı imgesidir. Tehdit edici, tehlikeli bir bütündür, hep faaliyet halindeki bir ihtilalin lavlarından sanatın, neşeli yaşamın, modanın başka yerde rastlanamayacak çiçekleri açar.

(f, 3)

Gerçeküstücülüğün babası, Dada'ydı; annesi de bir pasajdı. Dada, pasajla tanıştığında artık yaşlıydı. Aragon ve Breton, 1919 sonlarında Montparnasse'ı ve Monmartre'ı itici bulmalarından ötürü, arkadaşlarıyla buluşma yerlerini Passage de l'Opera'daki bir cafe'ye naklettiler. Boulevard Haussmann'ın açılması ise pasajın sonu oldu. Louis Aragon, bu pasaj üzerine 135 sayfa kaleme aldı; bu rakamlar toplandığında, ortaya müzlerin dokuzlu sayısı (gizlice) çıkar. Bu somut müzlerin adları şöyledir: Ballhorn, Lenin, Luna, Freud, Mors, Marlitt ve Citroen. Dikkatli bir okur, bu satırlar boyunca rastladığı yerde bu adlardan, olabildiğince belli etmeksizin, kaçacaktır. Bu pasaj üzerine Aragon, *Paysan de Paris'de*, bir adam tarafından oğlunun annesi için dile getirilmiş en duygulandırıcı sonsözü kaleme almıştır. Bu sonsöz, belirtilen eserde okunabilir; burada ise, bir fizyolojiden, ve kısaca söylemek gerekirse eğer, Avrupa'nın başkentinin bu en gizemli biçimde ölmüş bölümlerine ilişkin bir otopsi bulgusundan fazlası beklenmemelidir.

(h, 1)

Tarihsel bakış açısından Kopernik dönüm noktası, şudur: Sabit nokta olarak “olmuş olan” alınır ve şimdiki zaman, bilgiyi el yordamıyla bu sabit noktaya götürme işini üstlenir. Şimdi ise bu ilişkinin tersine dönüştürülmesi ve olmuş olan’ın kendi diyalektik saptamasını, uyanış’ın birbirine karşıt rüya görüntüleriyle oluşturduğu sentezden kazanması öngörülmektedir. Politika, tarih karşısında birincil yer kazanmaktadır. Tarihsel “olgular”, şimdi karşılaştıklarımıza dönüşmektedir: Bunları saptamak, anımsama eyleminin işidir. Uyanış ise, anımsamanın örneğidir. Ben’in en yakınında bulunanı anımsamayı başardığımız şıktır. Proust’un mobilyaların yerini deneysel olarak değiştirmekle dile getirmek istediği, Bloch’un da yaşanan anın karanlık yanı diye saptadığı, burada, tarihsellik düzeyinde ve kolektif olarak güvence altına almandan başkası değildir. “Olmuş olan”a ilişkin olarak, “henüz bilincine varılmamış bilgi” diye bir şey vardır; bu bilginin desteklenmesi, uyanışın yapısını taşır.

(h, 2)

Bu tarihsel ve kolektif saptama sürecinde toplama eylemi, belli bir rol oynar. Toplama (koleksiyonculuk), pratik anımsamanın bir biçimidir ve “olmuş olan”ın derinliklerine somut inişin (“yakın”a somut inişin) en özlü yansımalarındandır. Dolayısıyla, politik anımsama alanında en küçüğü de dahil, her eylem, antika ticareti alanında bir dönüm noktasıdır. Burada, geçmiş yüzyılın kitş’ini “toplantıya” çağıran bir çalar saat tasarımlamaktayız. Bir çağdan bu gerçek çözülüşün bir uyanma eyleminin yapısıyla taşıdığı ortak noktalardan biri de, bütünüyle hilenin egemenliği altında bulunmasıdır. Çünkü uyanış, hileden yararlanır. Kendimizi rüyaların evreninden hilenin yardımıyla çözeriz. Bunun yanı sıra, bir de yanlış yoldan çözülüş vardır ki, onun simgesi de kaba güçtür. Burada da amaçlananın tersine yol açan çaba
yasası geçerlidir. Burada söz konusu olan dönem için, bu verimsiz çabanın simgesi Jugendstil’dir.

(h, 3)

Uyanışın diyalektik yapısı: Anımsama ile uyanış arasında son derece sıkı bir bağ vardır. Çünkü uyanış, anımsamanın diyalektik ve Kopernik noktası niteliğindeki dönüşümüdür. Burada rüya görenin

dünyasının, uyanıkların dünyasına açıkça hazırlıklı bir dönüşümü söz konusudur. Bu fizyolojik olaya temel olan diyalektik şematizm için Çinliler, kendi masal ve hikâye edebiyatlarında en köktenci anlatımı bulmuşlardır. Tarihçiliğin yeni diyalektiğinin yöntemi, tinsel düzeyde olmuş olan'ı, rüyaların hızı ve yoğunluğu ile yaşamayı öğretir; amaç, böylece şimdiki zamanı bir uyanıklar dünyası olarak yaşamayı sağlamaktır; son çözümlemede bütün rüyalar, bu dünyayla bağıntılıdır.

(h, 4)

Açıklamalar

Tarih Kavramı Üzerine

"Tarih Kavramı Üzerine" (Über den Begriff der Geschichte) başlığı altında toplanan tezler[1], ilk kez 1942 yılında, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün (Institut für Sozialforschung) Los Angeles'ta yayımladığı *Walter Benjamin'in Anısına 8Walter Benjamin zum Gedaechtnis*) başlıklı ciltte yer aldı. Bu cilt, bir yıl önce düzenli yayınına son vermek zorunda kalan *Toplumsal Araştırmalar Dergisinin (Zeitschrift für Sozialforschung)* özel sayısı niteliğindeydi. Bu sayıda, "Tarih Kavramı Üzerine"nin ve Walter Benjamin'in yazılarına ilişkin bir "bibliyografik not"un yanı sıra, Max Horkheimer'in iki makalesiyle, Theodor W. Adorno'nun bir incelemesi de yayımlanmıştı. Adorno, Walter Benjamin'in kız kardeşi Dora Benjamin'e yazdığı 22. 2. 1946 tarihli mektubunda, bu özel sayıya ilişkin olarak şöyle der: "Onun (Benjamin'in) anısını en iyi biçimde, yönelimlerimizin birbirine yakınlığını ve ona neler borçlu olduğumuzu nesnel olarak kanıtlayan kendi çalışmalarımızla onurlandırabileceğimizi düşündük." Adorno, Benjamin'in tarih felsefesini konu alan tezlerine bir giriş niteliğinde olmak üzere, şu notu kaleme almıştı: "Tarih felsefesini konu alan taslak, Benjamin'in çalışmaları arasında genel çizgileriyle bitirilebilmiş son çalışmadır. Aslında bu, yayımlanması öngörülmüş bir metin değildi. Benjamin, bu metni yazdığını bildiren mektubunda şöyle demiştir: 'Savaş ve savaşa yol açan durum, beni bazı düşünceleri kâğıda dökmeye itti; bu düşünceleri yaklaşık yirmi yıl kendime saklamış, dahası kendimden bile esirgemiş olduğumu söyleyebilirim... Metin, çeşitli bakımlardan bir özet niteliğindedir... Dikkatini (bu mektup, Gretel Adorno'ya yazılmıştır) özellikle 17. teze çekmek isterim; bu tez, bugüne kadarki çalışmalarımızın yöntemine ilişkin özlü bir açıklama getirerek, buradaki gözlemlerimle tüm çalışmalarımın oluşturduğu saklı, ama anahtar niteliğindeki bağlamı ortaya çıkarabilir. Bunun dışında tezler, birer deney olma karakterine uymalarına karşın, yöntemsel olarak yalnız başlarına Baudelaire'in bir devamını hazırlamaya yeterli

değildir. Bu tezlerde farklı bir düzeyde belirginleşen anımsama (ve unutma) sorunu, beni daha uzun zaman uğraştıracağa benziyor. Bu notları yayımlamak diye bir düşüncenin (hele şu anda sana gönderdiğim haliyle) aklınım ucundan bile geçmediğini ayrıca vurgulamam gereksiz. Yayımlamak, heyecanlı yanlış anlamalara kapıları açmak demek olurdu'. Benjamin, mektuptaki bir nottan anlaşıldığına göre, tezleri kendisinde alıkoymuş ve taslak, ancak 1941 Haziranı'nda enstitüye[2] ulaştırılmıştır."

"Benjamin'in ölümü, bunların yayımlanmasını bizler için bir göreve dönüştürmektedir. Çünkü metin, artık bir miras niteliğini kazanmıştır. Bu tamamlanmamış biçimiyle çalışma, içindeki düşüncelerin doğruluğuna -onları sürekli düşünerek- bağlılık gösterme görevini içermektedir." Adorno'nun bu notu, yayımlanmadı. Onun yerine, Benjamin'in anısına armağan edilen özel sayının başında, Horkheimer ve Adorno'nun imzalarını taşıyan şu tümceler yer aldı: "Bu çalışmaları Walter Benjamin'in anısına sunuyoruz. İlerki sayfalarda yer alan, tarih felsefesine ilişkin tezler, Benjamin'in son çalışmasıdır."

"Adorno'ya göre 'Tarih Kavramı Üzerine' başlıklı tezler, bilgi kuramına ilişkin düşüncelerin bir özetidir; bu düşüncelerin geliştirilmesi, 'Pasajlar' taslağının geliştirilmesine eşlik etmiştir." (T. h. W. Adorno, *Uber Walter Benjamin*, Frankfurt am M., 1970, s. 26). 1935 Mayıs'ında, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" başlıklı, özet niteliğindeki çalışmanın kaleme alınmasıyla birlikte "Pasajlar" incelemesi, Benjamin'in deyişiyle yeni bir evreye girdiğinde, Benjamin, Gershom Scholem'e yazdığı bir mektupta, tasarladığı kitap için kendine özgü bir bilgi kuramı geliştirmenin zorunluluğundan ilk kez söz etmişti: "Bunun dışında, bu kitabın iç yapısında Barok kitabıyla[3] ilgili benzeşimleri kafamda somutlaştırmaktan kendimi alamıyorum; elbet bu kitap, ondan epey ayrılacaktır (...) Barok dönemine ait kitap, kendine özgü bir bilgi kuramını harekete geçirmişti; bu, en azından aynı ölçüde, 'Pasajlar' için de söz konusu olacaktır; ama 'Pasajlar', ne ölçüde bağımsız betimlenecektir, ya da böyle bir betimlemeyi başarabilecek miyim, bunu söyleyebilmem olanaksız." Bu mektuptan iki hafta sonra Benjamin, bu kez Adorno'ya yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: "Bu özetin hiçbir noktada kavramlarımı yadsımaması, bu kavramlarla tam bir eşdeğerlik taşıdığı

anlamına gelmiyor. Barok kitabının bilgikuramsal temellerinin bir bütün oluşturan betimlenişi nasıl bu temellerin malzemesinin değerlendirilmesine sadık kaldıysa, aynı şey burada da gerçekleşecektir. Ama bu temellerin, ister başlangıçta, ister sonunda olsun, bu kez de özel bir bölüm içersinde yer alacağını garanti edemem. Bu nokta henüz açıkta." O sıralarda tarih felsefesine ilişkin tezler konusunda herhangi bir şey kaleme alınmış değildi. Benjamin, bilgi kuramı üzerine tüm notlarını pasajlara ilişkin metinde, "Bilgi Kuramı Üzerine Notlar, ilerleme Kuramı" (Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts) başlıklı bölümde toplamıştır.[4]

Benjamin, 1937 başlarında tamamladığı "Koleksiyoncu ve Tarihçi Olarak Eduard Fuchs" (Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker) başlıklı makalesinde,[5] tarihsel diyalektik konusuna açıkça eğilir; kültür tarihine ilişkin alışılagelmiş görünüşe karşı çıkmayı, bu makalede tarihi materyalizme düşen bir görev sayar. Benjamin, Fuchs makalesindeki bazı bölümleri "Tarih Kavramı Üzerine" başlıklı tezlere aynen almıştır. Tezlerin içerdiği, geleneksel ilerleme kuramlarına yönelik eleştiriler, Benjamin'i özellikle 1938 sonları ve 1939 başlarında yoğun olarak düşündürmüştür. Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine" çalışmasından ilk kez, Horkheimer'e yazdığı 22. 2. 1940 tarihli mektupta doğrudan söz etmiştir. Tezler üzerindeki ön çalışmaların epey uzun bir geçmişe dayanmasına karşılık, çalışmanın kaleme alınmasına en erken 1939 sonunda, büyük bir olasılıkla da 1940 başlarında başlanmıştır. "Tarih Kavramı Üzerine" başlığı altında toplanan tezler, Benjamin'in tamamlanabilmiş son çalışmasıdır.[6]

(A. C.)

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı

Benjamin, bu denemeyi 1935 yılında kaleme almıştır. Daha kısa olan Fransızca metin 1936'da, Almanca eksiksiz metin ise ancak 1963 yılında yayımlanmıştır.

Denemenin yazılmasına yol açan nedenlerden biri de, faşizmin etkisiyle "politikanın estetize edilmesi" çabalarına karşı çıkma amacıdır. Sonuçta savaşın estetik düzeyde yüceltilmesine kadar varan

bu çabaların en önemli temsilcilerinden biri, İtalyan fütürist ve faşist Marinetti olmuştu. Marinetti'nin 1936 yılında, İtalya ile Habeşistan arasındaki savaşı çıkış noktası alarak savaşı estetize etme çabalarını yoğunlaştırmasını Benjamin, "sanat, sanat içindir" ilkesinin bir sapkınlık düzeyinde yetkinleştirilmesi diye nitelendirmişti.

Deneme, ilk yayımlandığı yıllardan başlayarak genel sanat kuramını derinden etkilemiş, Yirminci Yüzyıl'a özgü üretim ve alımlama koşullarına yönelik çok doğru çözümlemeleriyle, özellikle sinema eleştirisi alanında yeni görüşlerin doğmasına yol açmıştır.

XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris

Benjamin'in 1935 yılında kaleme aldığı bu "makale", aslında başyapıtı olan *Pasajlar*'a ilişkin bir taslak ya da özet diye düşünülmüş olup, ancak *Pasajlar*'ın bütünüyle düşünüldüğü takdirde gerçek anlamıyla kavranabilir.

Metin, *Pasajların* daha sonra tamamlanan ya da taslağı çıkarılan bölümlerindeki hemen bütün motifleri içermektedir.

Asıl önemli olan ise, mal'ın "mal fetişizmi" bağlamındaki rolünün bu makalede açık ve seçik vurgulanmasıdır.

Benjamin'in, en önemsiz gibi gözüken ayrıntıları bile belli bir bağlama yerleştirebilme, ayrıntılardan yola çıkarak belli bir dönemin genel görünümüne varabilme gibi özellikleri sayesinde "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris", o zamana kadar yazılmış hiçbir kültür tarihinde rastlanmayan bir açıklığa ve kesinliğe kavuşabilmiştir.

Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair

"Charles Baudelaire-Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" (Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus), Benjamin'in tamamlanamadan kalmış projelerinden biridir. Benjamin'in ölümünden sonra yazıları arasında bulunan iki metin, "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i" (Das Paris des Second Empire bei Baudelaire) ve "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" (Über einige Motive bei Baudelaire), kendi başlarına ele alındıklarında bir bütün oluşturan çalışmalar olmalarına

karşın, aslında planlanan büyük Baudelaire çalışmalarının parçalarıdır; bunların dışında, sözü edilen projeden geriye yalnızca fragmanlar, taslaklar ve çeşitli notlar kalmıştır. Yukardaki metinler de dahil, sözü edilen çalışmaların bütünü ise, Benjamin’in 1927’den, öldüğü yıl olan 1940’a kadar üzerinde sürekli çalıştığı, ama tamamlayamadan bıraktığı Paris Pasajları projesine aittir. Benjamin, 1937’de, Baudelaire çalışmasını *Pasajlar*'dan bir ölçüde ayırmaya karar verdiğinde, bunu büyük bir olasılıkla *Pasajlar* çalışmasını bitirebileceğinden kuşkuya düştüğü için yapmış, bu arada Baudelaire metinlerinin *Pasajlar* için en azından minyatür bir model olmasını öngörmüştür.

Yukarda belirtildiği gibi, Benjamin, Baudelaire çalışmalarını tamamlayamamıştır. Bunun birinci nedeni, “Tarih Kavramı Üzerine” başlıklı tezlerin, Baudelaire çalışmasının arasına girmesidir; daha sonra ise Naziler’den kaçmak zorunda kalması, Benjamin’i çalışmaktan alıkoymuştur.

Benjamin’in kâğıtları arasında bulunan ve kendi elinden çıkma bir taslak, Baudelaire çalışmalarının en ayrıntılı planı niteliğindedir. Bu başlıksız plan, Benjamin’in 1938 Nisanı’nda, “Baudelaire’de İkinci imparatorluk Dönemi Paris’i”ni kaleme almaya başlamazdan önce, Horkheimer’e gönderdiği 16. 4. 1938 tarihli mektupta yer alan taslakla geniş ölçüde örtüşmektedir.

Sözü edilen başlıksız Baudelaire planının metni aşağıda verilmiştir:

“İnceleme, neredeyse eşsiz bir eser olan *Fleurs du mal’in* sonraki etkilerine yönelik bir gözlemle başlar. Bu etkilerin somut nedenleri kısaca belirtilir; daha derinde yatan nedenler, bu arada *Fleurs du mal’in* bugünkü okura neler anlattığı sorusunun yanıtı ise, çalışmanın bütününün konusunu oluşturmaktadır.

Baudelaire üzerine yazılı kaynakların karakterize edilmesine çalışılır. Bu kaynakça, sözü edilen etkinin derinliği, özellikle de nedenleri konusunda hemen hiç fikir vermemektedir. Sanat kuramı, birincil olarak Baudelaire’in *Correspondances*'larından yansıyan kendi öğretisini devralmış, ama bu öğretiyi deşifre etmemiştir.

Baudelaire’in kendi eserine ilişkin yorumu, ayrıntılarıyla açıklanacağı gibi, dolaysız bir açıklama niteliğinde değildir. Edebiyat tarihi, Baudelaire’in kendi şiirine körü körüne inanması olgusu karşısında eleştirel değerlendirme bakımından yetersiz kalmıştır.

Yönteme ilişkin bir açıklama bağlamında, bir ‘kurtuluş’la, bir ‘savunma’ arasındaki temel ayrım ele alınacaktır. Fuchs üzerinde makalede başlanan, tarihsel gözlemi konu alan araştırmalar, bu noktada sürdürülecektir.

Birinci bölümün çekirdeğini, Baudelaire’in alegorik bakış biçiminin betimlenmesi oluşturmaktadır. Bu nokta, kendine özgü ve üç boyutlu yapısı içersinde irdelenmektedir. Baudelaire’in, şimdiye kadar şiirinin değerlendirilmesinde göz önünde tutulan hemen tek öğe olan şiirsel duyarlığı, bu boyutlardan yalnızca biridir. Bu boyut kendi başına ele alındığında, her şeyden önce içerdiği kutuplaşma açısından önem taşımaktadır. Gerçekten de Baudelaire’in duyarlığı, bir yönüyle ruhsal, hatta ‘melek- si’ diye de nitelendirilebilecek bir kutuptan, öte yandan da bir idiyosinkraziden kaynaklanır; bu kutuplardan birini meleksilik, ötekini ise fetiş temsil eder.

Ancak Baudelaire’in şiirsel yeteneğini, ne denli zengin olursa olsun, yalnızca duyarlı yanıyla ölçebilmek olanaksızdır. Çünkü buna eklenen bir de melankolik yetenek bulunmaktadır. Bu noktada da karşımıza açık bir kutuplaşma çıkar. Baudelaire, felsefi bir kafa değildir; buna karşılık, son derece yoğun bir düzeyde olmak üzere, derin düşünen adam tipini temsil eder. Baudelaire’in melankolisi, rönesansın kahramanca diye nitelendirmiş olduğu türdendir. Bu melankoli, düşünce ve imge olarak kutuplaşır. Bunun anlamı, Baudelaire’de imgenin hiçbir zaman yalnızca duyarlılığın bir tepkisi olmadığı, düşüncenin de yine hiçbir zaman yalnızca düşünme eyleminin bir kalıntısı niteliğini taşımadığıdır. Derin düşünen insan’ı karakterize eden bir özellik olarak, bu ikisi arasında karşılıklı etkileşim söz konusudur. Baudelaire, bu yapıyı uyuşturucular aracılığıyla kendine özgü bir biçimde işler kılmıştır. (...)

Alegorik bakış açısı, her zaman değerlerinden yoksun kılınmış bir görüngüler dünyasını temel alır. Malın içerdiği bir değersizleştirme, başka deyişle nesneler dünyasının değerden yoksun kılınması, Baudelaire’deki alegorik yönelimin temelini oluşturur. Fahişenin, malın cisimleşmiş biçimi olarak Baudelaire’in şiirinde odak noktası niteliğinde bir yeri vardır. Bir başka yanıyla da fahişe, insanlaşmış alegoridir. Modanın fahişeyi donattığı aksesuar, fahişenin kendisinin taşıdığı amblemlerdir. Amblem’in, alegorinin hakikilik damgası olması gibi, fetiş de malın hakikilik damgasıdır. Ruhunu yitirmiş, ama hâlâ

zevkin hizmetindeki bedende alegoriyle mal, birbirleriyle nikâh kıyarlar. ‘Une martyre’ (Bir Şehit) adlı şiir, Baudelaire’in yaratısında özel bir yere sahiptir. ‘Yıkım aygıtı’nın etkin olduğu örnek, bu şiirde sergilenir. İnsanoğlunun çevresinin mal ekonomisi aracılığıyla değerlerini yitirmesi, insanın yaşam deneyimlerini de derinlemesine etkiler. Olup bitenler ‘hep aynı şeylerdir.’ Spleen, tarihsel deneyimin özünden başka bir şey değildir.

Bu deneyimin karşısına ilerleme düşüncesini çıkarmak kadar nefret edilesi bir davranış düşünülemez. Böyle bir davranış, Baudelaire’in daha çok mekanik bir zaman tasarımından kaynaklanma, yıkıcı güdüsünün bir bütün olarak betimlenmesine çok aykırı kaçar. *Spleen* aracılığıyla aşmaya gelince, bu bağlamda Yeni’den başka ortaya sürülebilecek bir koz yoktur ve bunu harekete geçirmek, modern kahramanın görevidir. Gerçekten de Baudelaire’in şiirinin özgünlüğü, bu şiirde ‘modern yaşam içersinde kahramanlığın’ örneğinin sergilenmesidir. Baudelaire’in şiirleri, gerçekte birer görevdir; ama şairin cesaretini yitirmesi ve bitkin düşmesi, gerçekte kahramanca bir konumu dile getirir.

Baudelaire’in yaratısında belirginleşen modernizm, tarihsel bakımdan belirlenebilir bir modernizmdir. Baudelaire, Jugendstil’in öncüsüdür; onun ‘Kötülük Çiçekleri’ de Jugendstil’in ilk süslemeleridir.

Önemli olan nokta, şairin spleen’i adına engellemeyi düşündüğü Yeni’nin kendisinin en geniş ölçüde olmak üzere, şairin başkaldırdığı gerçekliğin işaretini taşımasıdır. Sanatsal üretimin bilinçli hedefi niteliğiyle Yeni, Ondokuzuncu Yüzyıl’dan daha eski değildir. Baudelaire’de söz konusu olan şey, bütün sanatlar açısından yönlendirici olan, yeni biçimleri hayata kavuşturmak ya da nesnelerin yeni yanlarını bulmak girişimi değil, fakat bütünüyle yeni nitelik taşıyan konudur; bu konunun tek gücü, ne denli itici ve umarsız olursa olsun, yeni olmasından kaynaklanır. Bu özellik, bazı gözlemciler, özellikle de jules Laforgue ve Valéry tarafından, Baudelaire açısından taşıdığı bireysel önemiyle doğru saptanmıştır.

Baudelaire’in bu girişimi, kendisi için ölçüt olan ‘hep aynı kalan’ın deneyiminin tarihsel kimliğini kazandığı noktada, tarihsel önemine kavuşur. Nietzsche ve Blanqui açısından geçerli olan durum, budur. Sürekli yinelenme düşüncesi, burada Yeni’nin kendisidir; bu

Yeni, sürekli yinelenmeyi onaylayarak onun çemberini de kırmış olur. Baudelaire'in yaratısı, Nietzsche ile, özellikle de sürekli yinelenme düşüncesini on yıl önce geliştirmiş olan Blanqui ile aynı çizgide seyretmesi sonucu, yeni bir görünüme kavuşur.

Şimdi artık Baudelaire'e duygusal yaşamı boyunca eşlik etmiş olan uçurumu dile getirebilmek, olasıdır. Blanqui, dünyanın ve insanın sonsuzluğunun -sürekli yinelenen'in- kefili olarak yıldızların düzenini görür. Baudelaire'in uçurumu, yıldızsız bir
uçurumdur. Baudelaire'in lirik yaratısı, gerçekten de içinde yıldızların geçmediği ilk lirik yaratıdır. 'Işığın aşina bir dilden söylettiği' dizesi, bu yaratının anahtarıdır. Bu yaratı, yıkıcı enerjisiyle -ve alegorik anlayışla- yalnızca şiirsel esinlenmesinin doğasıyla, ayrıca -kent çağrışımlarıyla- yalnızca idil atmosferiyle bağıntıları koparmakla kalmaz, fakat lirizmi nesneleşmenin odak noktasına yerleştirmekte sergilediği kahramanca kararlılıkla, nesnelerin doğasıyla olan bağlantıları da koparır. Bu konumuyla sözü edilen yaratı, nesnelerin doğasının insanın doğası tarafından aşıldığı ve dönüştürüldüğü noktada yer alır. Geçen zaman içersinde tarih, Baudelaire'in bu amaç için teknik ilerlemeye güvenmemekte haklı olduğunu göstermiştir."

İlk Taslaklar

"ilk Taslaklar" başlığı altında verilen iki metin, Benjamin'in *Pasajlar*'a ait tamamlayabildiği metin parçalarıdır ve ölümünden sonra kâğıtları arasında bulunmuştur.

Yazarın inceleme yöntemi bakımından fikir verebilecek nitelikte olduklarından, bu parçalara ait bir seçmeye de yer vermeyi uygun buldum.

Ahmet Cemal

Notlar

1 **Benjamin'in bu çalışması, Türkiye'de daha çok "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler" başlığıyla bilinmektedir. Oysa çalışmanın konusu tarih felsefesi olmakla birlikte, özgün adı "Tarih Kavramı Üzerine"dir.**

2 **Enstitü: Sonradan Frankfurt Okulu adıyla ünlenen kurum.**

3 **Barok kitabı: Burada Benjamin'in sözünü ettiği çalışma, "Alman Trauerspiel'inin Kaynağı" (Ursprung des deutschen Trauerspiels) adlı doçentlik tezidir. Almanca- Türkçe sözlüklerde "Trauerspiel"in karşılığı olarak trajedi sözcüğü kullanılmaktadır. Ünsal Oskay da bu yapıtın adını dilimize *Alman Tragedyasının Doğuşu* diye çevirmiştir. "Trauerspiel" ve "Tragödie" sözcükleri, Almancada da çoğunlukla eşanlamlı kullanılmaktadır. Gelgelelim Benjamin'in bu bağlamdaki kuramsal düşüncelerinin aktarımı söz konusu olduğunda, "Trauerspiel"i dilimize trajedi ya da tragedya sözcükleriyle çevirmek, çok yanlıştır. Çünkü Benjamin'in bu çalışmasındaki temel amaçlarından biri, "Trauerspiel" ile "tragedya" terimlerini birbirinden ayırmaktır.**

Kendisi, bu konuda şöyle demektedir: "Önce bilime, estetiğe yeni bir terminoloji getiriyorum... 'Tragedya' ve 'Trauerspiel' sözcükleri, yalnızca gelişigüzel sözcükler olarak kullanılmakta. Ben, 'tragedya' ile 'Trauerspiel' arasındaki ilkesel ayrımı ortaya koyuyorum. Barok döneminin dramları, çaresizliği, dünyaya yönelik bir nefreti dile getirir - bunlar, gerçekten umarsızlığın oyunlarıdır. Oysa Yunan tragedya yazarlarıyla, onların dışında kalan, gerçek anlamdaki tragedya yazarlarının dünya ve yazgı karşısındaki tutumları, boyun eğme tanımayan bir tutumdur. Tutumdan ve dünyayı duyumsama biçiminden yansıyan bu ayrım, önemlidir. Gözden kaçırılmaması gereken bu ayrım, sonunda iki türün, yani 'tragedya' ile 'Trauerspiel' türlerinin birbirinden ayrılmasını sağlar." (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriflen*, Band I. 3., Edition Suhrkamp, Frankfurt am M., 1980, s. 879). Dilimizde Trauerspiel, "acıklı oyun", "umarsızlık oyunu" gibi sözcüklerle karşılanabilir. Ben, Alman Barok dönemine ait teknik bir terim olması nedeniyle, Trauerspiel'i olduğu gibi kullanmayı yeğledim.

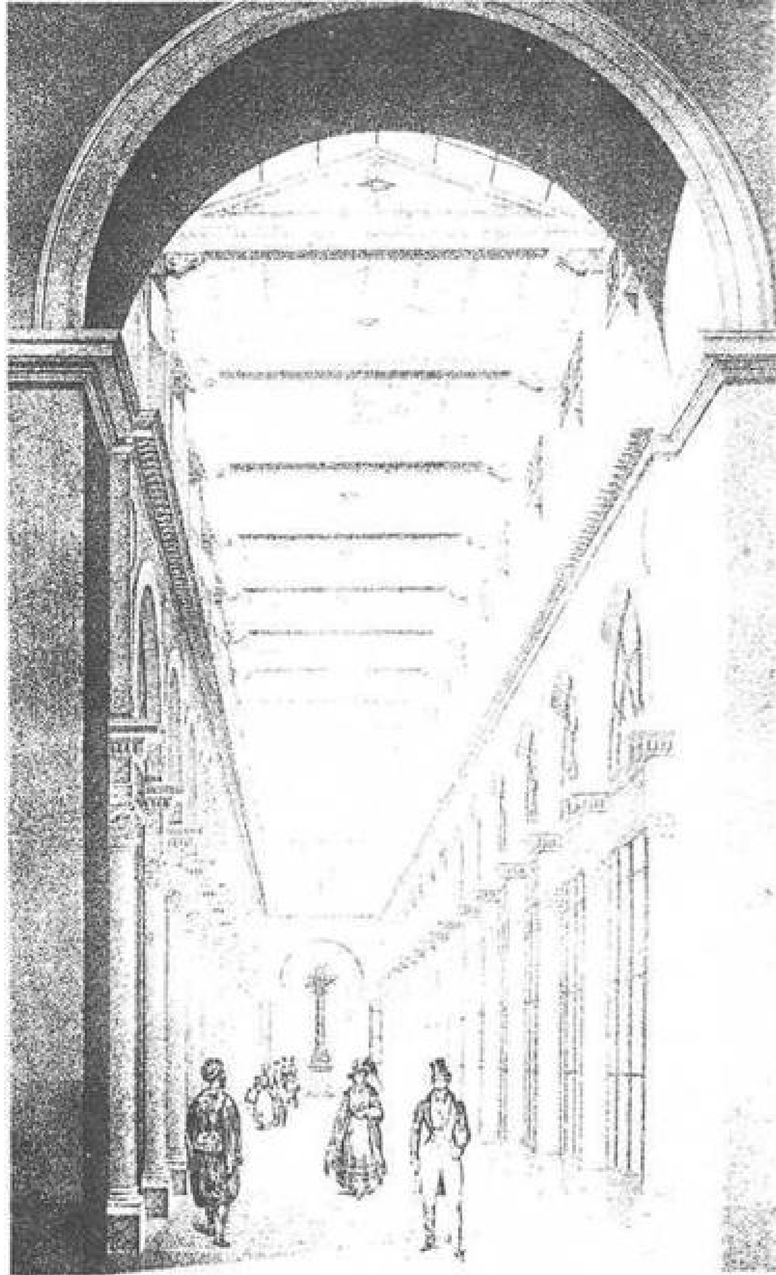
4 **Karş. W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, I. Band, Edition Suhrkamp, Frankfurt am M., 1982, s. 570 vd.**

5 **Bu makale için bak. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II. 2., s. 465 vd.**

6 **Bu tezlerin daha önce dilimize Ünsal Oskay tarafından yapılan çevirisinde, V. tezin sonunda, ayraç içersinde bir cümle daha bulunmaktadır (bak. Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, hazırlayan: Ünsal Oskay, Dost Kitabevi, Ankara, 1982, s. 170). Aynı cümle, tezlerin İngilizce çevirisinde de vardır; bak. Walter Benjamin, *Theses on the***

***Philosophy of History, Illuminations*, Fontana / Collins, 1977, s. 257). Walter Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine" başlığını taşıyan metne ilişkin son düzenlemesinde ise bu cümle yoktur (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I. 2., s. 693 vd.; metne ilişkin ayrıntılı açıklamalar için bak. a.g.y., Band I. 3., s. 1223 vd.)**

Xıx. Yüzyıl Paris Pasajları



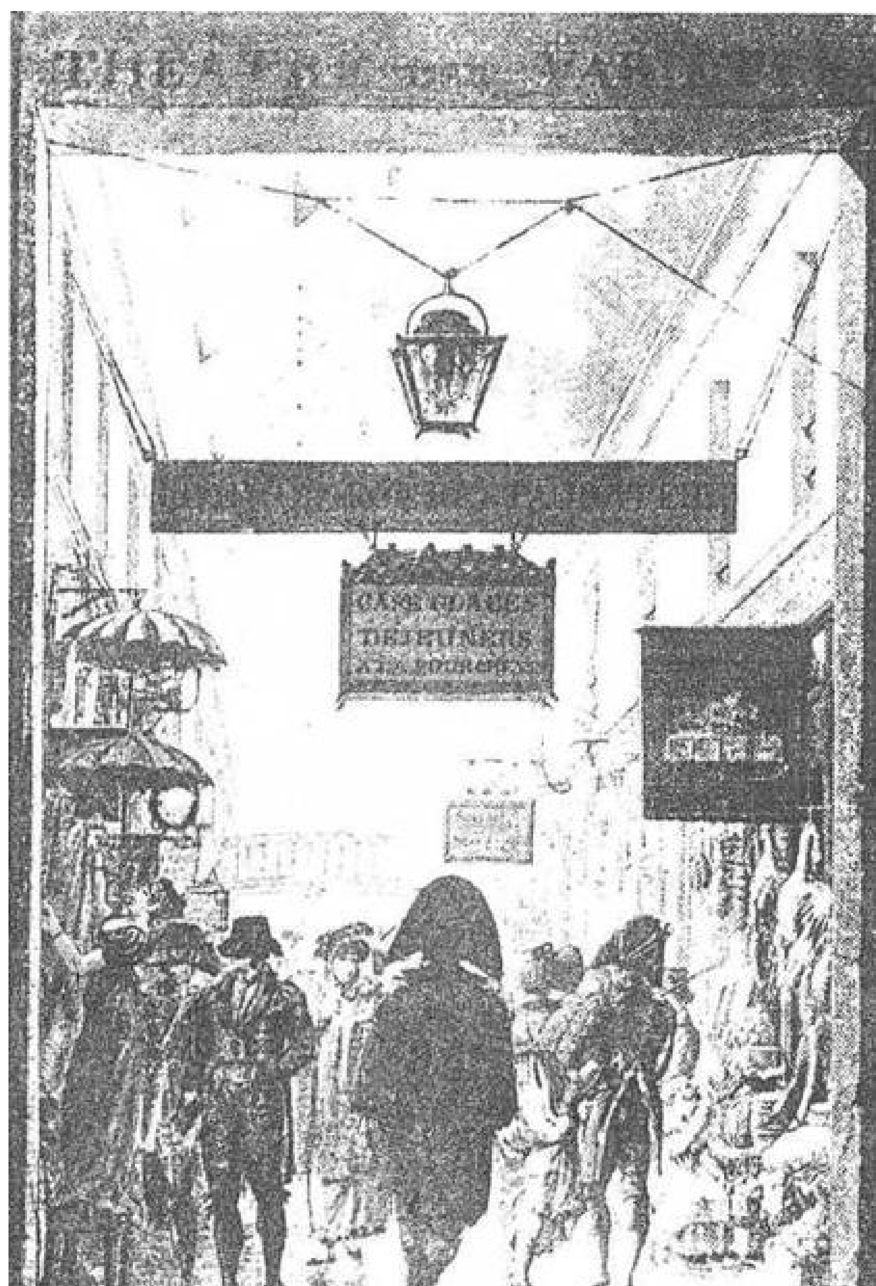
Colbert "galleria”sı.


GALERIE VIVIENNE
GREVILIER DISTILLATEU
NGERIE ET NOUVEAUTES

Restore edilerek yeniden Paris'te hizmete giren Vivienne Pasajı.



Palais Royal, 1815.



1810'da Panorama Pasajı.


CAOUTCHOUC
LAIT THE
COLAT

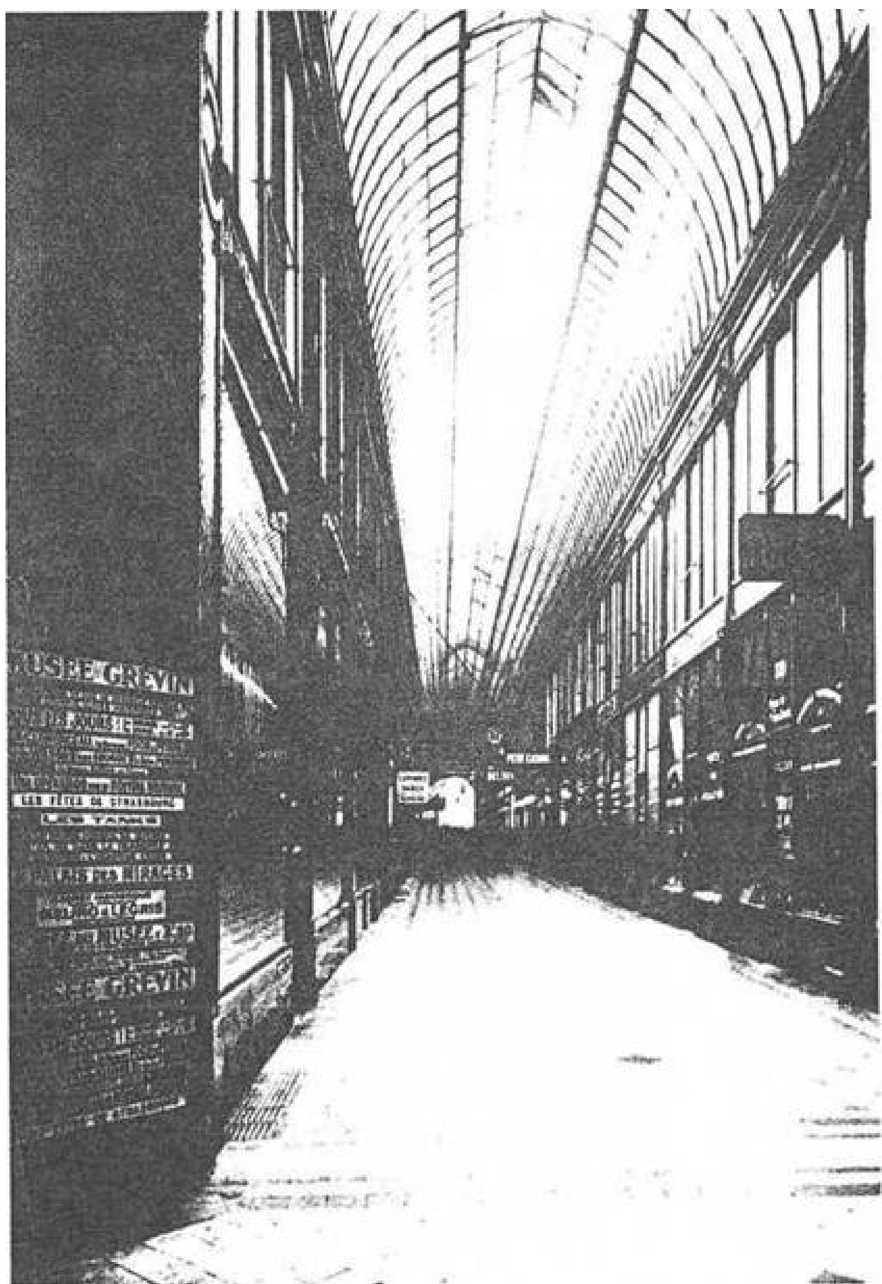
Choiseul Pasajı, XIX. Yüzyıl.



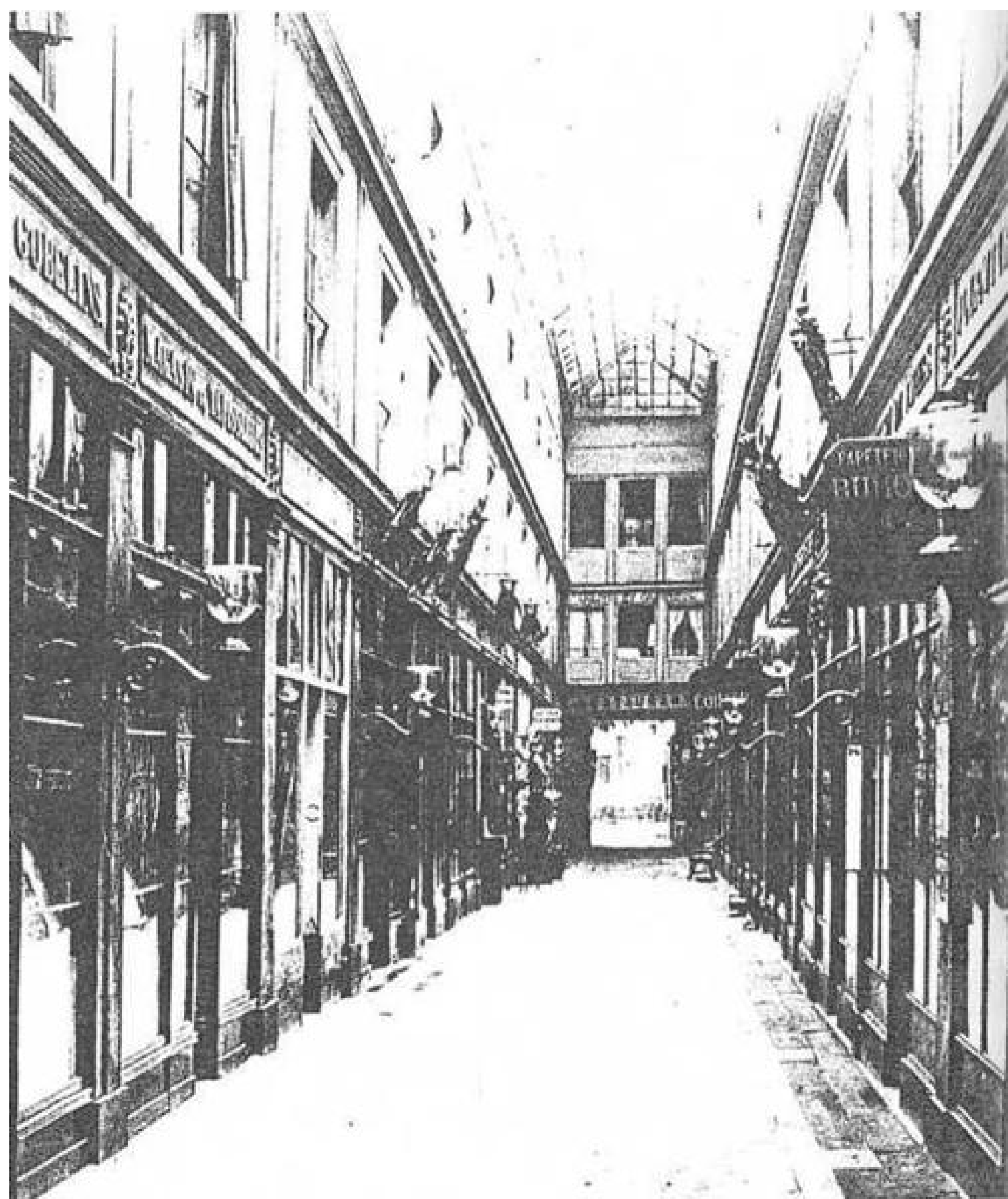
Choiseul Pasajı, bugün de bu görünümde.


Nº50

Panorama Pasajı 'nın geçen yüzyılda müşteri profili.


USÉE GREVIN
DES MIRAGES

Joufroy Pasajı


GOBELINS

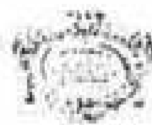
Barometre Pasajı.


GARDIEN

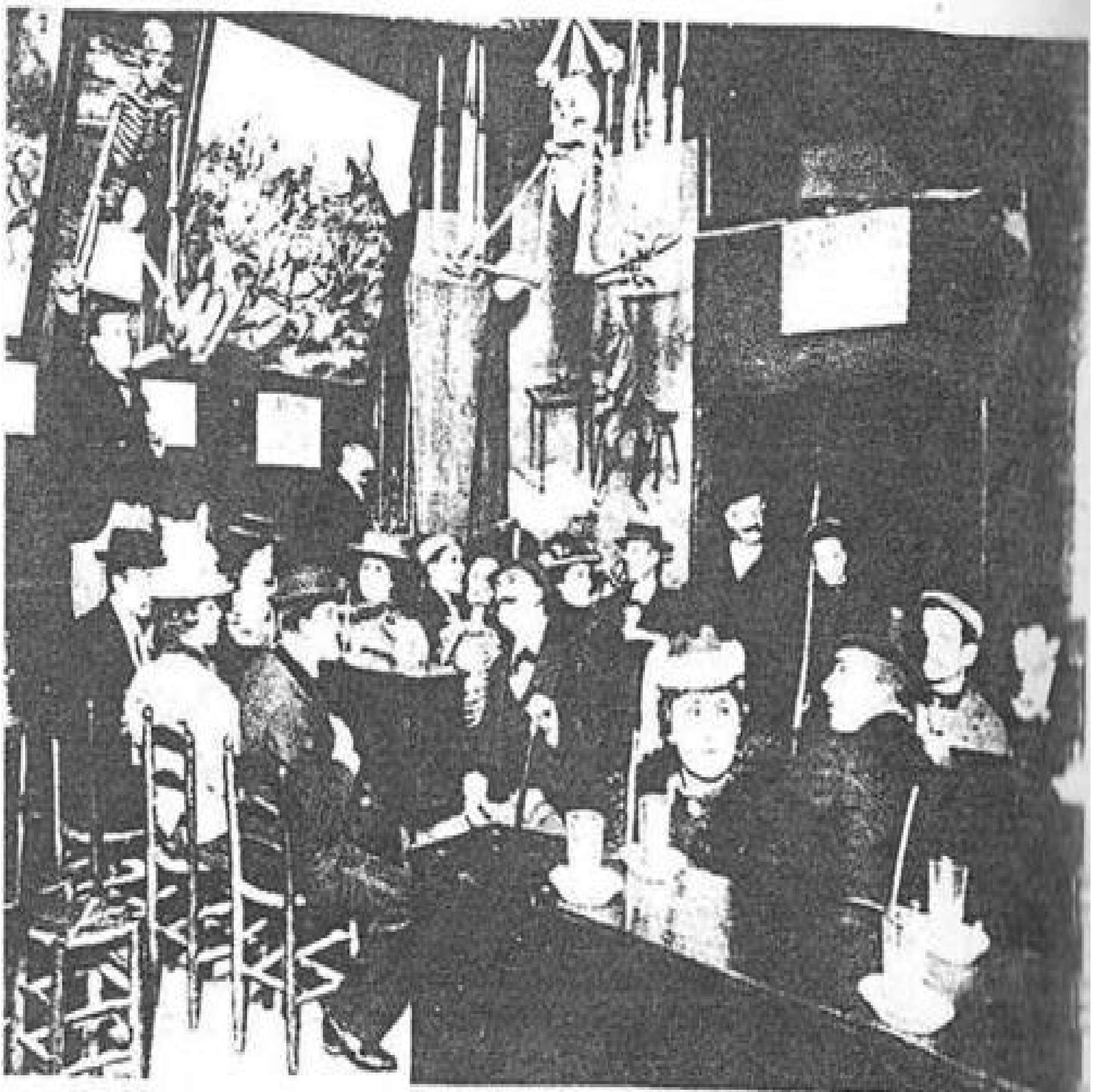
Colbert Pasajı.



Vivienne Pasajı.



Büyük Paris Kahvesi.



‘ Hiç” kabaresi: Paris'in gece hayatının çizgi dışı mekânlarından biri.

Table of Contents

Pasajlar- Walter Benjamin
İçindekiler
Çevirmenin Notu
“Pasajlar Yapıtına Giriş*
Tarih Kavramı Üzerine
Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı
Önsöz
Sonsöz
Notlar
XIX. Yüzyılın Başkenti Paris
Sonuç
Charles Baudelaire; Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair
Notlar
Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine
Notlar
İlk Taslaklar
Açıklamalar
Notlar
Xıx. Yüzyıl Paris Pasajları